



المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

كلية اللغة العربية بالرياض

قسم الأدب

شعر ابن الحاج النميري الغرناطي

(٧١٣ - ٧٦٨ هـ)

دراسة في المضمون والشكل

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب

إعداد

محمد بن علي بن محمد السنيدي

إشراف

د / عبد العزيز بن عبد الله العوَّاد

الأستاذ المشارك في قسم الأدب بكلية اللغة العربية

العام الجامعي ١٤٣٠ - ١٤٣١ هـ



المقدمة

الحمد لله العلي الأكرم، الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم،
والصلاة والسلام على النبي الأعظم الذي أوتي جوامع الكلم، وبه دين الله
قد حُتْم، وعلى آله وصحبه أولي النهى والهمم، أما بعد:

فقد امتاز عصر بني نصر بن الأحمر في الأندلس - كما يرى بعض
الباحثين - بالازدهار الأدبي؛ فقد كان ذا مكانة مرموقة في الحياة الثقافية
والاجتماعية، ويدل على ذلك العناية التي حظي بها الشعر والشعراء من
سلطين غرناطة ومن مؤلفي كتب التراجم المعنية بشخصيات ذلك العصر،
كما أن النقد في هذا العصر يعد إضافة ذات قيمة كبيرة إلى النقد العربي
بوجود أعلام يمثلون النقد بمناهجه الفنية والتاريخية، مثل: حازم
القرطاجني، ولسان الدين بن الخطيب، وابن خلدون^(١).

ويقوم هذا البحث على تقديم دراسة أدبية عن ديوان إبراهيم بن الحاج
النميري، أحد أدباء تلك الحقبة.

وتولى جمع ديوانه الدكتور عبد الحميد الهرامة من مصادر مطبوعة
ومخطوطة، فلا بن الحاج ديوان مخطوط سماه: (مزاين أهل القصر) جمع فيه
بعض قصائده التي امتدح بها سلطان غرناطة أبا عبد الله محمد الغني بالله
بن نصر بن الأحمر، أما بقية قصائده ومقطّعاته فقد بثها في بعض مؤلفاته،
ككتابه الذي في الرحلات (فيض العباب)، وكتابه الآخر الذي حوى
مذكراته، ومن أشعاره ما ورد في بعض مصادر الأدب والتراجم، سواء من
مجايليه كابن الخطيب والصفدي أم ممن أتى بعده كالمقري.

(١) انظر: اتجاهات نقد الشعر في الأندلس في عصر بني الأحمر (٦٣٥-٨٩٧هـ)، د.مقداد رحيم، الجمع الثقافي،
أبوظبي، ص ٢٣٣.

ومما يجعل هذه الدراسة ذات أهمية ظهور شعر ابن الحاج مجموعا مطبوعا، وهو الأديب المبدع الذي أعجب معاصريه^(١)، ويمتاز شعر ابن الحاج بجمعه بين السمو المضموني والقالب الفني الرفيع والتنوع الموضوعي، وهي سمات أدبية ظهرت في الديوان؛ فجعلته في مصاف الأدب ذي القيمة الفنية المرموقة.

ويعزز مكانة الموضوع غزارة الإنتاج الأدبي الذي توجّهت إليه بالدراسة؛ حيث الوفرة في عدد القصائد والأبيات؛ إذ احتوى المجموع الذي أخرجه الدكتور عبد الحميد الهرامة على ثلاثة وعشرين ومئة نص^(١٢٣) وأربعين ومئة وألفي بيت (٢١٤٠).

ثم إن تلك الحوافز الموضوعية قد وشّحتها بعض الدوافع الذاتية التي تزيدني ميلا صوب هذا الموضوع، من ذلك أن الأدب الأندلسي محط إعجاب المتذوقين واهتمام الدارسين، وقد كنت إزاءه في صف أهل التذوق، وأطمح لأن أكون مع المشاركين في دراسته، ففيه من التنوع والإبداع ما يجعل إنتاجاته جديرة بالبحث والدراسة، وأجدني ميّالا إلى الشعر أكثر من غيره؛ ففيه تجتمع العلوم والفنون العربية كالنحو والبلاغة والعروض، وله ميزة عن بقية الأجناس الأدبية؛ فهو مستودع الجمال والفن عند العرب.

وقد رأيتُ في ابن الحاج شخصية فذة متنوعة، وحياته مليئة بالأحداث والتحوّلات، ولم تستوف - في رأيي - حقها من الاهتمام التام الذي يحفل بالفنون الأدبية التي أسهم فيها، وهي: الرحلات والسيرة الذاتية والشعر والترسل.

ويهدف البحث إلى المشاركة في مجال الدراسة الأدبية التي أصبحت رافدا مهما في تنمية الإبداع وإظهاره، والمحاولة في ضم لبنة إلى بنية دراسة الأدب الأندلسي التي ما تزال تشتد وتتنامي، وإعطاء القرن الثامن في

(١) انظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب (٧٧٦هـ)، تحقيق: محمد عبدالله عنان، مكتبة

الأندلس مزيد عناية عبر عَلم أندلسي متعدد الميول في العلم والأدب ، كما يهدف البحث إلى عرض الجانب الشعري من إبداع ابن الحاج الأدبي والكشف عن السمات والخصائص الفنية التي يقوم عليها.

ومع تلك الدوافع إلى دراسة شعر ابن الحاج فإنه لم يظفر بدراسة سابقة تحفل بهذا الإنتاج الشعري المتميز شكلا ومضمونا؛ وذلك عائد إلى حداثة ظهور الديوان، وأغلب ما توافر كان مركزا في التعريف به وبآثاره وذكر بعض إفاداته ومشاهداته من خلال كتابه الذي في الرحلة المسمى "فيض العباب" ومن ذلك ما يأتي:

(١) "أبو إسحاق النميري الغرناطي".

وهو عنوان بحث كتبه عبد القادر زمامة، ونشره في العدد الثالث لمجلة المناهل الصادرة عن وزارة الشؤون الثقافية بالمغرب سنة ١٤١٠هـ، وفيه عرض لحياته وآثاره.

(٢) "دواوين القرن الثامن الهجري بالأندلس تعريف واستدراك"

بحث كتبه الدكتور عبد الحميد عبد الله الهرامة، ونشر ضمن السجل العلمي لندوة الأندلس قرون من التقلبات والعطاءات بإشراف مكتبة الملك عبد العزيز العامة بالرياض ١٤١٧هـ، وقد عرّف بعدد من الدواوين المخطوطة لشعراء المئة الثامنة بالأندلس وبيّن ملحوظاته على بعض الدواوين المطبوعة للعصر نفسه، وكان ديوان ابن الحاج المسمى "مزاين القصر" أحد تلك المخطوطات، فوصف الباحث النسخة من حيث الخط واللغة والموضوعات.

(٣) مقدمة ديوان إبراهيم بن النميري بقلم محققه الدكتور عبد الحميد الهرامة، وفيها إضاءات مهمة عن التعريف بالشاعر، ومصادر شعره، وذكر في ثناياها رأيه في المستوى الفني لشعره.

٤) مقدمة فيض العباب بقلم محققه د. محمد ابن شقرون، وفيها عرّف بابن الحاج، واستخلص بعض إفاداته عن الأحوال السياسية والاجتماعية التي عايشها ابن الحاج خلال ارتحاله في بلدات المغرب. وقد اقتضت الدراسة العلمية تقسيم الرسالة بعد المقدمة إلى تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، فأما التمهيد: ففيه توطئة للموضوع بالحديث عن شخصية البحث من خلال:

١. بيئة الشاعر: ويتناول الأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية لعصر بني الأحمر.

٢. حياته: ويعرض مولده ونشأته وتعليمه ورحلاته وأعماله وآثاره ووفاته.

٣. العوامل المؤثرة في شعره: وفيه استتطاق لروافد الشعر التي غدت الإبداع عند ابن الحاج بالنظر إلى ثقافته وحياته وعصره وبيان أثرها في إنتاجه الشعري.

وأما الفصل الأول: فعنوانه (الموضوعات)، وقد وزّع وفق تقسيم أساس في النظر العربي القديم للشعر، وهو الأغراض، فوُزّعت مباحث الفصل على الموضوعات التي نظم فيها ابن الحاج شعره، وهي:

المبحث الأول: المدح.

المبحث الثاني: الغزل.

المبحث الثالث: الوصف.

المبحث الرابع: الرثاء.

المبحث الخامس: الحكمة.

وعند كل موضوع أذكر نصيبه من الديوان من ناحية الأبيات أو النصوص التي اختص بها على وجه التقريب، وكذلك الأشخاص الذين دارت الأغراض حولهم خاصة المدح والرثاء، وأذكر بعض المعاني التي حواها، مع بيان سماتها من حيث الجودة والقدم والعمق والسطحية والسمو والضعف

وأما الفصل الثاني : فعنوانه (البناء اللغوي) وجاءت مباحثه وفق المستويات اللغوية التي انتهت إليها العلوم اللسانية ، على النحو الآتي:

المبحث الأول: المستوى الصوتي.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي.

المبحث الثالث: المستوى الدلالي

وتلك المستويات تعد أصول اللغة في النظرية التوليدية والتحويلية.

فأما المستوى الصوتي فأدرسه من حيث الأثير الداخلي، بدءاً بالحرف ثم الكلمة، فالحرف أقف على المكرر منه كما أتتبع أحرف المد والصفير والهمس التي تضيف على النص أثراً نفسياً، وفي الكلمة والبيت أتناول التكرار وبعض فنون البديع اللفظي: كالجناس ورد العجز على الصدر، كما سعيت إلى أن أفيد من الدرس البلاغي الذي استفتح مسأله بعيوب الفصاحة، وهي تدور في معظمها على النشاط الصوتي.

وأما المستوى التركيبي فأدرس أهم الظواهر التي تميز بها التركيب في شعر ابن الحاج، وهي ظواهر مستخلصة في بعض ما حملته نظرية النظم للجرجاني المؤسسة للبلاغة العربية في علم المعاني، من حذف وتقديم وتأخير وغيره، وهي من القوانين التحويلية التي يمكن أن تولد عدداً غير محدود من التراكيب.

وأما المستوى الدلالي فقد درست فيه المحتوى المعنوي من خلال مرجعياته التي يُحال مدلول لفظ ما إليها، ومن حيث علاقة المدلولات بعضها ببعض في النص مفيداً من نظرية الحقول الدلالية

وأما الفصل الثالث فعنوانه (التصوير الفني). وفيه مبحثان هما:

المبحث الأول: أنواع الصورة، وفيها دراسة للصور التي شكلها ابن الحاج في ذهن المتلقي سواء أكانت تقريرية أم كانت تشبيهية أم كانت مجازية صنعها خيال الشاعر عبر مجاز التشبيه "الاستعارة"، وهنا أعرض للسّمات التي تزيد في ظهور الصور: كالتشخيص والتجسيم.

المبحث الثاني: مصادر الصورة، وهي مقسمة إلى عدة منابع، أظهرها وأكثرها الطبيعية، ثم ما حوته تلك الطبيعة من مشيرات تصويرية حية، يضاف إليهما المصدر الإنساني بجوانبه الشخصية والاجتماعية والحضارية. وأما الفصل الرابع فعنوانه (الموسيقا) ومباحثه هي:

المبحث الأول: الأوزان، حيث أعرض للقوالب الإيقاعية لأشعار ابن الحاج من قصائد ومقطّعات، وبحور تامة ومجزوءة، كما أذكر الأبحر التي كانت جاء عليها شعره، ودلالة ذلك على موقعه بين الاتجاهات الأدبية إزاء الشكل الشعري، مع تلمس علاقة إيقاع النص بالحالة الشعورية والمعنوية للشاعر، وأذكر أبرز الضرورات الشعرية في شعره وأسعى إلى بيان المقبول منها والقبيح.

المبحث الثاني: القوافي، وفيه أبيّن أنواع القافية لدى الشاعر من متواتر ومتدارك ومتكاوس، كما أذكر أجزاءها كالروي والوصل والردف والسناد والدخيل، وأدرس ما ظهر من عيوب القافية في شعره.

ويلي فصول الرسالة الخاتمة: وفيها خلاصة البحث وأبرز النتائج والاقتراحات. ثم يأتي ثبت المصادر والمراجع، وجاء سردها مصدراً باسم الكتاب ثم اسم المؤلف ثم بقية بياناته التوثيقية، وتنتهي الرسالة بفهرس لموضوعاتها حسب الصفحات.

ويسير البحث في جانبه التحليلي بإذن الله على المنهج الفني الذي يُعنى بمكونات النص وقراءته قراءة جمالية، ويفيد من علوم اللغة من صرف ونحو وبلاغة وعروض وقافية، وكذلك ما يحفل به علم اللغة الحديث من مسائل لسانية، ويستعين ما أمكن ذلك بآراء النقاد، كما ينهل البحث من المناهج الأخرى ما يراه لازماً خاصة المنهج التاريخي؛ فهو يسهم في تجلية دلالات النص بربطها بالواقع حولها، ويوضح الأطوار والمراحل التي تنقل بينها شعر ابن الحاج عندما يقرن بزمّنه، ويمنع من المجازفة بالحكم على تفرد

الشاعر بشيء من الملامح الفنية والموضوعية التي قد تكون أمرا مشتركا مع غيره تأثر فيه ولم يكن مبدعا له.

وأما جانبه التوثيقي فقد حرصت على توثيق المعلومة ببيان موضعها من مصدرها بالهامش، وأتيت ببياناتها المتوافرة كاملة عند ذكرها أول مرة، ثم أكتفي باسم الكتاب وموضع المعلومة منه إذا تكرر الرجوع إليه، ولا يُستثنى من ذلك غير القرآن الكريم الذي تقرر آياته باسم السورة ورقم الآية في المتن، وأما الحديث الشريف فقد سرت على ما يسير عليه الباحثون إذ يذكرون رقمه من مصدره من الصحاح وغيرها في الهامش دون إضافة بيانات أخرى، ولم أستقصِ مواضعه في كتب السنة جميعها وإنما أكتفي بأحدها خاصة إذا كان من الصحيحين، وفي ترجمة الأعلام اقتصر على معاصري الشاعر الواردين في شعره؛ لأنني رأيت في هذا خدمة للنص بكشف إحالات الخطاب الشعري، ولأن تلك الشخصيات غالبا أقل شهرة من غيرها فهي أحوج للتعريف من الشخصيات المشهورة في التاريخ والأدب التي يستدعيها الشاعر، ولكي لا يثقل البحث بالهوامش، ويكون التعريف عند أول ذكر للشخصية في البحث، وفي شرح الغامض من الكلم سعيت إلى إيضاح ما أمكن في الحاشية ناسبا للإيضاح إلى مصدره من معاجم اللغة. ولم يكن طريق البحث دُلّلا بل شابه ما ضيق مسالكه أحيانا، فقد زاحمت ظروف العمل النشاط البحثي، لكن بفضل الله سبحانه وتعالى أمكنني تجاوز ذلك.

ومن فضله - عز وجل - أن أكرمني بمن كان يدفعني إلى السعي لإنجاز رسالتي، وأولهم والدي - حفظها الله - ووالدي - رحمه الله - اللذين كانا يبعثان في نفسي الجد في طلب العلم، وكذلك أشكر زوجي وأسرتي على تحفيزهم إياي حتى أوصل وأصابر.

وأشكر الدكتور الفاضل صالح بن محمد السنيدي، وأخويّ الكريمين الدكتور صالح والأستاذ الدكتور عبد الرحمن، على ما بذلوه من نصح وتوجيه ومشورة.

وأزجي كلمات الشكر - وهي دون ما يستحق - إلى الدكتور/ عبد العزيز بن عبد الله العوّاد الذي أرى صدى فضله يتردد في جميع خطوات البحث، فقد أفاض علي من علمه ووقته ودماثة خلقه ما جعلني أرد بالعزيمة خواطر الفتور، وأشكر الأستاذ الدكتور/ عبد الرحمن الهليل الذي كان مرشدي إلى تسجيل الموضوع على ما قدّم من جهد ووقت وإرشاد.

وأتوجّه بالشكر إلى جامعة الإمام وإلى كلية اللغة العربية وقسم الأدب - رئيساً وأعضاء - وما ينبثق عنه من لجان لتسجيل الموضوع وإقرار الخطة ومناقشة الرسالة نظير ما يقدم من توجيه للرأي والعمل. وأسأل الله أن يجعل عملي خالصاً لوجهه الكريم ثم في خدمة لغة القرآن العظيم، وأن يغفر زللي، وينير دربي، إنه سميع مجيب.

التمهيد

١. بيئة الشاعر:

الحال السياسية، الحال الاجتماعية، الحال الثقافية .

٢. حياته :

اسمه ونسبه ، كنيته ولقبه وشهرته ، أسرته ، نشأته وتعلُّمه ،
أعماله في المغرب ورحلاته إلى المشرق ، اعتزاله للناس ،
عودته إلى الأندلس ، وفاته ، آثاره .

٣. العوامل المؤثرة في شعره : أ) ثقافته .

ب) رحلاته .

ج) صلاته بحكام عصره

١. بيئة الشاعر.

عاش ابن الحاج النميري الغرناطي في الأندلس في عصرها العربي الأخير، وهو عصر بني نصر بن الأحمر في القرن الثامن الهجري، وفيما يأتي سأستعرض إن شاء الله الأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية:

• الحال السياسية:

في سنة ٦٠٩ هـ كان ملك قشتالة يعد العدة لمعركة فاصلة مع دولة الموحيدين التي كانت تضم بلاد المغرب وبقايا الأندلس؛ فالتقى بأبي عبد الله محمد الموحيدي الملقب بالناصر، في حصن العقاب إلى الجنوب الشرقي من حصن الأرك، وهُزم الناصر هزيمة مرة^(١)، ولم تدُر السنة حتى توفي؛ ربما كمدا من نتيجة المعركة التي صارت نذيرا بتضعف الدولة الموحدية وانهيارها^(٢)، وخلفه ابنه ثم أخوه، ومن هذا الحدث بدأ الانشطار يعمل في كيان الدولة، إذ عظم شأن بني مَرين في المغرب الأقصى سنة ٦١٤ هـ واستولوا على فاس ومكناس ثم على سلا والرباط ودخلوا مراكش، كما أعلن والي الموحيدين على تونس استقلاله، وإنشاء الدولة الحفصية سنة ٦٢٣ هـ، ثم استقل بنو زيان بتلمسان (المغرب الأوسط) سنة ٦٣٣ هـ^(٣)؛ لتكتب هذه الدول النهاية لدولة الموحيدين في المغرب.

وعلى النسق نفسه تتابع انفصال المدن والأقاليم في الأندلس مما سهل سقوطها في قبضة النصارى، إذ ثار المتوكل بن هود سنة ٦٢٥ هـ بمرسية، ومَلِك بعض مدن الأندلس: قرطبة، وإشبيلية، وغرناطة، لكن ملكه سرعان ما تبدد؛ فلم تكن قدراته بمستوى التحدي ((لغلبة الخفة عليه...

(١) انظر: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، عبد الواحد المراكشي (٦٤٧ هـ)، تحقيق: محمد سعيد العريان،

لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة ١٣٨٣ هـ - ١٩٦٣ م، ص ٤٠١.

- التاريخ الأندلسي، عبد الرحمن الحجي، دار الاعتصام ط ١ القاهرة ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م، ص ٤٦٤، ٤٩٢.

(٢) انظر: التاريخ الأندلسي، ص ٤٩٨.

(٣) انظر: السابق، ص ٤٦٨.

ونشاطه إلى لقاء الأعداء من غير كمال استعداد^(١) فقرطبة أخذها منه ملك قشتالة ٦٣٣هـ، وإشبيلية أخذها أيضا سنة ٦٤٦هـ، أما غرناطة فقد آلت إلى محمد بن يوسف بن نصر المعروف بابن الأحمر^(٢) سنة ٦٣٥هـ مع بلدات أخرى^(٣)؛ لتحافظ على البقية الجغرافية والتاريخية للعرب في الأندلس حتى سنة ٨٩٧هـ.

وهكذا اقتصر الوجود الإسلامي العربي في الحيز الجنوبي من الأندلسي مدة تزيد على قرنين ونصف، تولى الحكم فيها أبناء ابن الأحمر، بعدد يربو على العشرين سلطانا، متخذين غرناطة مقرا، ومن دولة بني مرين في بلاد المغرب سندا وحليفا، كما كان المرابطون والموحدون من قبل، وخلال هذا العصر كانت على حدودها ثلاث ممالك نصرانية: البرتغال، وقشتالة، وأرغون، فأما الأولى فقد كانت تعمل على ضم الأراضي الجنوبية في ولاية الغرب، وأما الآخرين فقد كانتا تتعاونان على مهاجمة الدولة الإسلامية الباقية، وعلى هذا الخط سارت الأمور حتى العصر الحديث إذ في الأندلس الآن دولتان: إسبانيا (من اتحاد مملكتي قشتالة وأرغون)، والبرتغال^(٤).

(١) الإحاطة في أخبار غرناطة، ١٢٩/٢.

(٢) هو محمد الغالب بالله بن يوسف بن محمد من آل نصر بن الأحمر الخزرجي الأنصاري، (٥٩٥-٦٧١هـ) مؤسس دولة بني الأحمر في الأندلس، بعد أن ثار على ابن هود واستولى على جيان سنة ٦٢٩هـ ثم غرناطة ٦٣٥هـ، وتحالف مع الدولة المرينية في المغرب على قتال الإسبان، وظل مستقر الحكم مرهوب الجانب حتى توفي. انظر: اللوحة البدرية في الدولة النصرية، لسان الدين بن الخطيب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٤٠٠هـ، ص ٤٢-٤٩، الإحاطة، ٩٢/٢-١٠١، الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٥، ١٩٨٠م، ١٥٠/٧.

(٣) انظر: التاريخ الأندلسي، ص ٤٦٨، ٤٧١.

(٤) انظر: السابق، ص ٥٢٥.

الحال الاجتماعية:

ولم تمنع نارُ الحرب وقلقلُ الأحداث غرناطةً من المحافظة على شأوها الحضاري؛ فقد ورثت ما بقي من حضارة الأندلس؛ حيث إنها جاءت آخر العصور يسبقها عدة أعصر وضعت بصمتها على الأندلس، وهي:

- العصر الأموي: بحقه المختلفة من عهد الولاة وعهد الإمارة وعهد الخلافة، وفيه نزح كثير من العرب خاصة أهل الشام، وفيه تأسست النهضة الأدبية.

- عصر الطوائف: تخلخل التماسك السياسي مع ازدهار في الحركة الأدبية، وكثر الشعراء والشواعر، وشاع فن الموشح.

- عصر المغاربة: يشمل المرابطين والموحدين الذين جاؤوا غوثاً للأندلس، وتميز العصر بالحماسة الدينية والجهاد، وضعفت الحركة الأدبية، ونشط الزجل العامي^(١)

وقد احتوت الأندلس منذ فجر الفتح الإسلامي وعلى مدى القرون المتعاقبة على مزيج عرقي يتألف مما يلي:

- العرب: وقد انتقلوا إليها على هيئة جماعات وقبائل، فأسهموا في الذود عنها وفي تقوية الحكم الإسلامي بها، وفي تعريب الأندلس، وقد تمسكوا بأصلهم العربي واحتفظوا بأنسابهم وفخروا بها حتى آخر أيامهم.

- البربر: وفدوا من المغرب مشاركين للعرب في الفتح والهجرة، فقدموا إليها بكثرة مع فتح الأندلس سنة ٩٢هـ وكذلك في الأعصر التي ساندت فيها بلاد المغرب بلاد الأندلس في مواجهة النصارى حيث كانت دول المرابطين والموحدين وبني مرين على التتابع التاريخي عوناً وممدداً

- الإسبان: وهم أهل البلد الأصليون وقد نوعهم الفتح الإسلامي فمنهم المسالمة أي من أسلم منهم، وفئة أخرى بقيت على دينها لكنها تعربت في ألسنتها، وكلا الفئتين تمثل حلقة اتصال بين الأندلس وأوروبا، وهذه علامة

(١) انظر: في الأدب الأندلسي، د. جودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، ص ٣٠، ٣١.

على تطور مفهوم العروبة من عربية النسب إلى عربية اللغة والثقافة، ومنهم قليل لم يتغير عما هو عليه لغة وديننا فسموا عجم الأندلس^(١).

- اليهود: وهم أقلية وقد تحسنت أحوالهم بمقدم المسلمين وزال عنهم الاضطهاد الديني الذي عانوه.

- الصقالبة: وهم الشعوب التي كانت تقطن الأراضي الممتدة من الآستانة وبلاد المجر، وهاجر بعضها إلى الأندلس، وكانوا موجودين قبل الفتح بسبب الرق الذي يجلبه اليهود إلى الأندلس من تلك النواحي، وهم قلة وكانوا كالمسالمة والمستعربين من الإسبان في ربط الثقافة الأوربية بالثقافة العربية الإسلامية

- المولدون: ما لبثت أغلب تلك العناصر أن تداخلت ونتج عنها هذه الفئة التي أتت من المصاهرات^(٢)

ولذلك كانت شخصية الأندلسي فريدة تجمع ألوانا من طبائع أعراق بشرية متعددة، فقد نقل المقرئ ما يلي في وصف الأندلسيين: ((وأهل الأندلس عرب في الأنساب والعزة والأنفة وعلو الهمم وفصاحة الألسن وطيب النفوس وإباء الضيم وقلة احتمال الذل والسماحة بما في أيديهم والنزاهة عن الخضوع وإتيان الدنية، هنديون في إفراط عنايتهم بالعلوم وحبهم فيها وضبطهم لها وروايتهم، بغداديون في ظرفهم ونظافتهم ورقة أخلاقهم ونباهتهم وذكائهم وحسن نظرهم وجودة قرائحهم ولطافة أذهانهم وحدة أفكارهم ونفوذ خواطرهم، يونانيون في استنباطهم للمياه ومعاناتهم لضروب الغراسات واختيارهم لأجناس الفواكه وتديبرهم لتركيب الشجر وتحسينهم للبساتين بأنواع الخضر وصنوف الزهر، فهم أحكم الناس لأسباب الفلاحة))^(٣)

(١) انظر: السابق، ص ٣٥.

(٢) انظر: الشعر الأندلسي في ظلال الخلافة الأموية، د. عبد العزيز العواد، مطابع بحر العلوم، الرياض، ط ١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص ٤٩ — ٥٩.

(٣) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقرئ التلمساني (١٠٤١هـ)، تحقيق: حسان عباس،

وأورد أيضا: ((صينيون في إتقان الصنائع العملية وإحكام المهن الصورية، تركيون في معاناة الحروب ومعالجة آلاتها والنظر في مهماتها))^(١) ، ويصح أن يعد هذا الوصف وما حواه من ضروب الأعراق والطبائع انسياقا مع التلوين الأدبي المتخيل الذي يشحذه جو الوصف والمفاخرة، وليس من الاستقصاء المعرفي في شيء ، لكن اجتلاب تلك الأوصاف من جهات متعددة تدل على ذهن متقبل لكل آت نافع في بناء الشخصية الأندلسية، ولم يحل دونه ما انشغل به الذهن المشرقي - في بعض مباحثه - حول الفكر الشعوبي.

وقد حرص بنو الأحمر على ترك بصمة تشهد بمدنيتهم واهتمامهم بالعلوم والعمران؛ وكانت غرناطة قبلهم وقبل الفتح الإسلامي مدينة صغيرة وبمرور الزمن توسعت ثم صارت من إمارات الطوائف ثم ضمت أيام بني الأحمر الطرف الجنوبي من الجزيرة الأندلسية^(٢)

ويتكون أهل غرناطة من الأعراق ذاتها التي كوَّنت الأندلس مع زيادة في وفود البربر للمشاركة العسكرية في الدفاع عن الأندلس^(٣) ، كما زاد سكانها بسبب المهاجرين إليها من مسلمي بلنسية ومرسية وجيان وقرطبة إضافة إلى فئة شعبية لها وضع خاص لم تظهر إلا بعد تتابع احتلال الأراضي الأندلس وهم المدجنون الذين يقصد بهم أهل الأندلس المسلمون الواقعون تحت الحكم النصراني، حيث هاجروا من ديارهم المحتلة إلى غرناطة بموجب فتاوى فقهية واتفاقات سياسية بين سلاطين بني الأحمر وملوك النصارى^(٤).

• الحال الثقافية:

إن تلك الهجرات التي استقرت بمملكة غرناطة جلبت معها هجرة

(١) السابق ١٥١/٣

(٢) انظر: التاريخ الأندلسي، ص ٥١٨.

(٣) انظر: مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، د. أحمد محمد الطوخي، مؤسسة شباب الجامعة

الإسكندرية د. ط ١٩٩٧م، ص ٧١.

(٤) انظر: السابق، ص ٧٠.

العلماء والأدباء، وجعلت من غرناطة ((مستودع تراث الأندلس القومي والسياسي ومستودع الحضارة الأندلسية والتفكير الأندلسي))^(١)، وقد اهتم حكامها بعد استقرار سلطانهم - أي بعد عهد المؤسس محمد بن يوسف بن نصر - بدءاً من تاليه محمد الفقيه برعاية العلماء والشعراء، وقد عرف بالفقيه لدراسته الفقه^(٢)، وتبلغ العلوم نشاطاً كبيراً على عهد أبي الحجاج يوسف^(٣) الذي أنشأ عام ٧٥٠هـ المدرسة النصرية، ودرس فيها كبار علماء الأندلس وحبسوا عليها كتبهم وأوقفت عليها أوقاف جليلة^(٤)، وهي أول مدرسة بتاريخ غرناطة وربما في الأندلس لأن أهلها كانوا يتلقون العلم في المساجد أو بيوت العلماء^(٥)؛ فبقي للعلوم ازدهارها، وتوالى ظهور الأعلام في شتى الفنون، وظلت الرحلة إلى المشرق هي غاية الأمل لكل طالب علم في غرناطة، واعتاد الغرناطيون الذين كانوا يسافرون إلى المشرق وكذلك المغرب أن يكتبوا عن انطباعاتهم عن رحلاتهم ويضمنونها أخباراً وتراجم عن مشاهير الشخصيات التي يلتقونها^(٦)، وكان لابن الحاج الغرناطي رحلتان مشرقية ومغربية.

وبسبب الأحداث الجسام التي صاحبت قيام مملكة غرناطة تحول علم التاريخ من مجرد ذكر للأحداث إلى نوع من التاريخ الفلسفي والاجتماعي كما عند ابن خلدون (٨٠٨هـ)^(٧)

(١) في الأدب الأندلسي، ص ٥٨.

(٢) انظر عصر الدول والإمارات: الأندلس، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ط ٣، ص ٦٩.

(٣) هو من السلاطين الذين عاصروهم ابن الحاج النميري وخصّه بإحدى المدائح، ولد سنة ٧١٨ هـ، وهو سابع ملوك بني الأحمر، تولى سنة ٧٣٣ هـ، وخاض حروباً عديدة مع الإسبان، ومات قتيلاً سنة ٧٥٥ هـ، انظر: اللوحة البدرية، ص ١٠٢-١١٢، الأعلام ٢١٧/٨.

(٤) انظر: مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، ص ٣١٦.

(٥) انظر: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ٧٠.

(٦) انظر: مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، ص ٣٢٣، ٣٦٧.

(٧) انظر: السابق ٢٣٦.

ويقال إن العلوم العقلية كالرياضيات والفلك والكيمياء قد أصابها الركود^(١)، لكن يتضح من الآثار العمرانية ما يدل على أن سلاطين غرناطة أغرموا بها كثيرا لضرورات التوقيت وعمليات التشييد والبناء، كما عرف الغرناطيون الساعة الرملية "المنكانة"، وللحاجة الحربية عرفوا مدفع البارود^(٢)

وفي الطب ظهرت مؤلفات طبية مثل كتاب لابن الخطيب عن الأمراض والحميات والجراحة ورسالة ابن خاتمة (٧٧٠هـ) في وصف وباء الطاعون ((يصف العدوى وأسبابها ومرض الطاعون وصفا طبيا))^(٣)، وقد نجح أطباء غرناطة في علاج أدواء بالتدخل الجراحي مثل: استخراج الماء الأزرق من العين، وعلاج المصابين في الحروب، وفي التحليل الطبي، وفي إنشاء النقاهات^(٤)، ومن أهم صيادلة الأندلس محمد بن السراج الغرناطي (٧٢٩هـ) الذي ألف في الأدوية والأعشاب كتباً كثيرة^(٥).

أما الأدب فقد ((سطع بلاط دولة بني الأحمر بتقاليده الأدبية الزاهرة على غرار ملوك الطوائف))^(٦)، وكانت الفصحى هي ما يستعمل في المراسلات الرسمية وفي الشعر^(٧)، وظهر من حكامهم قرض الشعر وظهر في مجالسهم ومن بعض ملوكهم ووزرائهم وعلية القوم إسهام في نقد الشعر^(٨)، ومن احتفائهم بالنظم أنهم يكتبون ما جاد منه منقوشا في القباب وجدران القصور ومطرزا في الثياب السلطانية^(٩)، وقد نبغ الغرناطيون في قرض

(١) انظر: في الأدب الأندلسي، ص ٥٨.

(٢) انظر: مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، ص ٣٦٩ — ٣٧٠.

(٣) عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ٨٠.

(٤) انظر: مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، ص ٣٧٨.

(٥) انظر: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ٨٢.

(٦) في الأدب الأندلسي، ص ٥٨.

(٧) انظر: مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، ص ١١٣.

(٨) انظر: اتجاهات نقد الشعر في الأندلس في عصر بني الأحمر، ص ٢٣٥.

(٩) انظر: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ١٨٦، ٢٠٨.

الشعر، ففي كتاب "القدح المعلق" لابن سعيد ذُكر فيه شعراء الأندلس في المئة السابعة الواصل عددهم اثنين وسبعين، وفي كتاب "الكتيبة الكامنة" فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المئة الثامنة" لابن الخطيب مئة شاعر وثلاثة^(١)، وكتب ابن الخطيب كتابا اسمه: (جيش التوشيح)، حوى مئة وخمسا وستين موشحة لستة عشر وشاحا^(٢).

والشعر في هذا العصر يأخذ من كل عصر بطرف، فالبناء البادئ بالغزل أو الطلل، والتنافس على الكتابة المزخرفة في الأبنية الفخمة، يذكر بنهج القصيدة في العصر الجاهلي وبظاهرة المعلقة فيه، والمضمون سام ومتناص شكلا في كثير منه مع القرآن والحديث الشريف كما كان العصر الإسلامي، وهو يحفل بمباهج الحياة الحضرية كالعباسي، وهو مؤرخ لعدد من المواجهات مع النصارى كالشعر زمن الحروب الصليبية في الشرق.

(١) انظر: السابق، ص ١٤٥.

(٢) انظر: مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، ص ٣٥٨.

٢. حياته.

• اسمه ونسبه ومولده:

يعود ابن الحاج النميري إلى أسرة عربية عريقة ، لها نسبها الممتد الذي اعتنت به عدد من المصادر، فهو: إبراهيم بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم بن أسد بن موسى بن إبراهيم بن عبد العزيز بن إسحاق بن أسد بن قاسم النميري^(١)، فيظهر أنه ينتمي إلى قبيلة عربية ((وهم تُمَيْرُ بن عامر بن صَعَصَعَة بن معاوية بن بكر بن هَوازِن))^(٢)، وهم كثيرون في غرناطة^(٣). أُرِخَ مولده في سنة ٧١٣هـ في أغلب ترجماته^(٤)، لكنه أَرخَهَا قبل ذلك بسنة، أي سنة ٧١٢هـ، وفق ما نقل عنه الصفدي مشافهة حينما التقيا في القاهرة سنة ٧٣٨هـ^(٥).

• كنيته ولقبه وشهرته:

يُكنى أبا إسحاق^(٦)، وهي الكنية المتعارف عليها لمن اسمه إبراهيم

(١) الإحاطة، ١/ ٣٤٢.

(٢) جمهرة أنساب العرب، أبو محمد علي بن سعيد بن حزم الأندلسي (٤٥٦هـ)، تحقيق: ليفي برونفسال، دار المعارف، مصر، ص٢٦٣.

(٣) انظر: القبائل العربية في الأندلس حتى سقوط الخلافة الأموية، د. مصطفى أبو ضيف حمد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص٤٤٣.

(٤) انظر: الإحاطة، ١/ ٣٦٢.

(٥) انظر: الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م، ٦/ ٢٨.

(٦) انظر: الإحاطة: ١/ ٣٤٢، نفح الطيب، ٢/ ٥٣٤.

- تاج المفرق في تحلية المفرق، خالد بن عيسى البلوي، (كان حيًّا ٧٦٧هـ) تحقيق: الحسن السائح، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المغرب والإمارات، ١١٥/٢.

- المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، تأليف محمد بن مرزوق التلمساني (٧٨١هـ)، تحقيق: د. ماريّا خيسوس بيغرا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ص٣٧٦.

- الوافي بالوفيات، ٦/ ٢٨.

- مختارات ابن عزيم الأندلسي، علي بن عزيم الغرناطي (القرن الثامن الهجري)، تحقيق: عبد الحميد الهرامة، الدار

العربية للكتاب، ١٩٩٣م، ص٢٥.

اقتداء بالخليل عليه السلام، ويلقب ببرهان الدين ^(١)، وهي الغالبة على من اسمه إبراهيم في الزمن الذي انتشرت فيه الألقاب المضافة إلى الدين ^(٢)، أما شهرته فقد قال ابن الخطيب: ((يعرف بابن الحاج)) ^(٣)، وقال المقرئ: ((ويعرف بابن الحاج الغرناطي)) ^(٤)، وقال إسماعيل بن الأحمر: ((المعروف بابن الحاج)) ^(٥)، وعلى هذا جرت أغلب المصادر على أن الكنية البنوية هي الشهرة، خلا الصفدي فقد قال: ((الشيخ أبو إسحاق النميري الأندلسي الغرناطي)) ولم يذكر لفظة "الحاج" إطلاقاً في ترجمته، لكن ما نص عليه المترجمون غير كاف لكثرة من يطلق عليهم ابن الحاج، ولعل الأفضل أن يترك ما نصوا عليه إلى ما استعملوه عند ذكره، إذ يسبق أحياناً باسمه "إبراهيم" وهو ما قيده بنفسه في آثاره ^(٦)، أو بكنيته الأبوية ^(٧)، أو يتبع بانتسابه القبلي

– الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، تحقيق: محمد سيد جاد الحق، دار الكتب

الحديثة، مصر، د.ط، د.ت، ٢٩ / ١

– شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، محمد بن محمد مخلوف، طبع المكتبة السلفية ١٣٤٩هـ، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٢٢٩.

(١) انظر: الإحاطة: ٣٤٢ / ١، نفح الطيب: ٥٣٤ / ٢.

(٢) انظر: صبح الأعشى في كتابة الإنشاء، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري القلقشندي (٨٢١ هـ)، تحقيق: عبد القادر زكار، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨١م، ٤٥٩/٥.

(٣) الإحاطة، ٣٤٢ / ١.

(٤) نفح الطيب، ١٠٨/٧.

(٥) نشر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، الأمير إسماعيل بن يوسف بن محمد بن الأحمر (٨٠٧هـ)، دراسة وتحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، د.ط، ١٩٦٧م، ص ٣١٣.

(٦) انظر:

LES NOTES DE VoYAGE D'IBRAHIM B. AL – HADJ DJ AN –
NUMAYRI EN L' ANNEE 745 H 1344. Alfred Louis de PREMARE.

These de Doctorat. UNIVERSITE LYON 2. Octobre 1978 . P 137

(٧) انظر: ربحانة الكُتُاب ونجعة المنتاب، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي،

القاهرة، ط ١، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ٢ / ٢٣٢، ٣٨٢، و تاج الفرق ١ / ٢٠٠، ومختارات ابن عزم:

ص ٢٥، ٤٩، ٥٤

والمديني^(١)، وأحيانا يجمع بينها جميعا فيقال أبو إسحاق بن الحاج النميري الغرناطي^(٢).

• أسرته:

يُروى أن جد ابن الحاج الذي هاجر إلى الأندلس هو ثوابة بن حمزة^(٣)؛ بما يدل على أن أسرة ابن الحاج موجودة على التراب الأندلسي من قبل أجداده التسعة المذكورين في نسبه، ومنه يُفهم رسوخ هذه الأسرة وعمق تاريخها، وقد نزل ثوابة المذكور بجهة وادي آش، وصار لنسله إقامة وتثقل في بعض جهاتها، وكان جد ابن الحاج الأقرب إبراهيم كاتباً لبني إشقيلولة في وادي آش، ولما تغلب عليها النصارى أوت أسرته إلى كنف الدولة النصرية، وصار والد ابن الحاج عبدالله من صدور المستخدمين في كبار الأعمال^(٤)؛ ولهذا وُصف ابن الحاج بأنه الفقيه الكاتب ابن الفقيه الكاتب ابن الفقيه الكاتب^(٥).

• نشأته وتعليمه:

يبدو أن ابن الحاج في نشأته قد لقي العناية من أسرته التي يتخرج أفرادها منذ نعومة أظفارهم في الكتابة على جودة خط وحسن أسلوب وسعة معرفة، فهو من جهة حريص على نيل العلم ومن جهة أخرى ناشط في الأعمال السلطانية، وامتد الأثر إلى أخويه فكانا بمعيته في رحلاته العلمية

(١) مستودع العلامة ومستبدع العلامة، أبو الوليد ابن الأحمر (٨٠٧هـ): إسماعيل بن يوسف، تحقيق: محمد

التركي التونسي ومحمد تاويت التطواني، جامعة محمد الخامس، الرباط، د.ط، د.ت، ص ٦٩

(٢) انظر: المسند الصحيح الحسن، ص ٣٧٦.

(٣) الإحاطة، ١ / ٣٤٢.

(٤) انظر: السابق: ١ / ٣٤٢، ٣٤٣، والدرر الكامنة: ١ / ٢٩.

(٥) انظر: نثر فرائد الجمان: ص ٣١٣، ومستودع العلامة: ص ٦٩.

وأخذ الإجازات عن المشايخ الذين يمرون بهم^(١)، وهذا يتطلب ألا يكون للهو والهزل مجال؛ فنشأ ابن الحاج ((على عفاف وطهارة))^(٢)، وصرف صباه وشبابه على اكتساب المعارف فكان ((بعيداً في زمان الشيبية عن الريبة))^(٣)، وتضافر مع هذه التنشئة الأسرية استعداد شخصي وقدرات ذاتية زادت تاهيلاً صوب المناصب السلطانية، فكان ذا هممة ((يقيد ولا يفتر))^(٤) مع خط أجمعت المصادر على جودته وحسنه^(٥)، وُصف بأنه: ((يستوقف الأبصار رايقه، وتقيد الأحداق حدايقه))^(٦)، وامتلك بديهية حاضرة سريعة فكان ((لا يغيب النظم والنثر و لا يعفي القريحة))^(٧)، وتمكن من العربية علماً وتطبيقاً حتى وصف بأنه: ((معرب إفصاح لم يحل به لحن))^(٨)، وانضم إلى هذا المخبر ((مظهر حسن سكنته أبهة وبشارة))^(٩)

• أعماله في المغرب ورحلاته إلى المشرق:

اتضحت نجابة ابن الحاج مبكرة، إذ انضم إلى ديوان الإنشاء سنة ٧٣٣هـ^(١٠)، وهو في الحادية والعشرين من عمره، وهو عمل يتطلب عدداً من المعارف والمواهب في إجادة الخط وجودة الأدب وطلاقة اليد، لكن هذا لم

(١) LES NOTES DE VOYAGE D'IBRAHIM B. AL - HADJDIJ (١)
AN - NUMAYRI EN L'ANNEE 745 H 1344, P 28, 30

(٢) الإحاطة، ١/ ٣٤٣.

(٣) السابق، الموضع نفسه.

(٤) السابق، الموضع نفسه.

(٥) انظر: السابق، الموضع نفسه، ونثير فرائد الجمان: ص ٣١٣، والدرر الكامنة ١/ ٢٩.

(٦) الإحاطة، ١/ ٣٤٥.

(٧) السابق، ١/ ٣٤٣.

(٨) نثير فرائد الجمان، ص ٣١٣.

(٩) السابق: الموضع نفسه.

(١٠) الإحاطة ١/ ٣٤٣.

يكن كافيه فهو معتن بالحديث النبوي فرغب في الرحلة إلى المشرق لالتقاء شيوخ الحديث الكبار آنذاك^(١) طلبا لعلو السند^(٢) سنة ٧٣٧هـ، وخلال الرحلة ((ألمّ بالدول محركا إياها بشعره هازا أعطافها بأمداحه^(٣)))، وفيها أدّى الحج وقيّد الأحاديث عن المشايخ ومدحهم وألف في الرحلة، ((وأخذ عن أناس شتى يشق إحصاؤهم^(٤)))، وكانت الأحاديث من ضمن ما قيده في المذكرات^(٥)، وبعد عودته عمل في أفريقية لدى الدولة الحفصية وخدم ملوكها في الكتابة والإنشاء بمدينة بجاية لكن مع عدم استقرار الحكم فيها بعد وفاة حاكمها أبي يحيى أبي بكر الحفصي^(٦)، وتنازع أبنائه على خلافته؛ اختار الانتقال إلى دولة بني مرين في المغرب الأقصى^(٧)؛ ليعمل لخدم سلطانها المريني أبا الحسن^(٨)، فصحبه في زيارته لبلدات دولته، واستثمر

(١) الدرر الكامنة: ٢٩ / ١، ٣٠.

(٢) انظر: ديوان إبراهيم بن الحاج النميري، تحقيق: د. عبد الحميد عبد الله الهرامة، المجمع الثقافي، أبو ظبي،

١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م، مقدمة المحقق، ص ١٢، ١٣.

(٣) الإحاطة: ١ / ٣٤٤.

(٤) السابق: ١ / ٣٤٦.

(٥) انظر: LES NOTES DE VOYAGE D'IBRAHIM B. AL - HADJ DJ

AN - NUMAYRI EN L'ANNEE 745 H 1344. P: 51.164.183-

185.190-194

(٦) أبو يحيى أبو بكر بن زكرياء الحفصي، حكم بجاية وقسنطينة بعد أخيه سنة ٧١١هـ، ثم استولى على تونس

سنة ٧١٨هـ، وجرّت في عهده ثورات وتقلبات، حتى مات سنة ٧٤٧هـ، انظر: الأدلة البينة النورانية في مفاخر

الدولة الحفصية، أبو عبد الله محمد بن الشّماع (كان حيا ٨٣٩هـ)، تحقيق: د. الطاهر محمد المعموري، الدار العربية

للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨٤م، ص ٨٥-٩٠.

(٧) الإحاطة: ١ / ٣٤٤.

(٨) أبو الحسن المريني بن أبي سعيد تولى الملك بعد وفاة والده سنة ٧٣١هـ كان أكثر ملوك بني مرين آثارا في

المغرب والأندلس، له صلات بحكام المشرق، ثار ابنه عليه فأخذ ملكه سنة ٧٤٩هـ فظل عليلا حتى مات سنة

٧٥٢هـ، انظر: كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، أحمد بن خالد الناصري السلاوي (١٣١٥هـ)

تحقيق: أحمد الناصري، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، ٢٠٠١م، الدار البيضاء، المغرب، ١١٦ / ٤، ١٦٢ -

١٦٣.

ابن الحاج هذا التنقل في نيل الإجازات العلمية وتدوين الملح الأدبية ومواصلة الكتابة والتقييد عمن يلتقيهم من أعلام البلدات المزورة، وهو ما يوجد في كتاب: مذكرات إبراهيم بن الحاج النميري، وكان يصحبه أخواه.^(١)

ولم يلبث أن عاود الرحلة إلى المشرق وفيها أدى الحج مرة أخرى، وعندما رجع إلى إفريقية حيث الدولة الحفصية، فوجدها تصطرع مع الدولة الموحدية فآثر الانقباض، وتقاعد عن الخدمة حتى سكنت الأوضاع، ثم عاد إلى ديوان الكتابة في بجاية، لكنه ترك العمل دون سبب معروف أكان مجبرا أم مختارا^(٢).

• اعتزاله للناس وعلاقته مع أبي عنان المريني:

بعد ذلك انتقل إلى كنف الدولة المرينية بحاكمها الذي خلف أبا الحسن وهو ابنه أبو عنان فارس^(٣)، ولم يحرص على الاتصال به؛ إذ ((نفض عن الخدمة يده . . وانقطع إلى تربة الشيخ أبي مدين بعباد تلمسان، مؤثرا للخمول عزيزا به ذاهبا مذهب التجلة من التجريد والعكوف بباب الله، مفخرا لأهل ملته، عزيزا به، وحجة على أهل التحرص والتهافت من ذوي طبقته))^(٤)، لكنه لم يدم على هذه العزلة بعد ترحل وتنقل، ولم يستمر في هذا الزهد بعد سنوات من الصلة بالسلاطين، حتى دعاه أبو عنان إلى العمل لديه بالرغم منه، وحظي بالثقة والتقريب، ولم تفلح الألسن المعادية لابن الحاج في النيل من منزلته^(٥)؛ فأخذه معه في تنقله بين مدن المغرب لتثبيت

(١) انظر: LES NOTES DE VOYAGE D'IBRAHIM B. AL - HADJDIJ

AN - NUMAYRI . P: ٧٤ ، ٣٤ ، ٣٢ ، ٣١ ، ٢٨

(٢) الإحاطة ١ / ٣٤٤.

(٣) أبو عنان فارس بن أبي الحسن المريني ولد ٧٢٩هـ تولى سلطنة الدولة المرينية في المغرب بعدما ثار على أبيه سنة ٧٤٩ هـ ، ووسع ملكه في بلاد المغرب فاستولى على تونس وبقية بلاد المغرب، ومات قتيلا سنة ٧٥٩هـ، انظر: كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، ١٥٧/٤ - ١٩٣.

(٤) الإحاطة ١ / ٣٤٥.

(٥) نشر فرائد الجمان، ص ٣١٤.

الملك فيها سنة ٧٥٧هـ^(١)، وكانت مهمة ابن الحاج تدوين هذه الحركة، وهو ما أثمر عن كتاب يعد من كتب الرحلات وهو: فيض العباب. وفي هذا الكتاب مواضع تبين حنين ابن الحاج إلى الحياة التي أُجبر على تركها، كقوله: ((والله يجبر صدغ من رُدّ من الباب إلى ظلمة الحجاب، وحسده الشيطان في الدخول مع الأحباب، واستنشاق نواسم الاقتراب، فهو متبع هواه، متردّ في مهواه، وقد رُدّ من أمره في الحافرة، وآثر الدنيا على الآخرة، ونفسي بهذا أعني، فما أجدرني ببكاءٍ على الذنوب وحزني، وعوّدي إلى التوبة التي تقرب إلى الله وتُدني، وخروجي عن الدنيا التي لا تنفع طالبها ولا تغني))^(٢)

• عودته إلى الأندلس:

وبعد وفاة أبي عنان ٧٥٨هـ ترك ابن الحاج المغرب وذهب إلى الأندلس مستجيباً لداعي الشوق والحنين الذي جعله يقول على البعد:

دعوا أدمعي شوقاً للقياكم تجري فإني في حبي لكم رابح التجر^(٣)

وفي مملكة غرناطة لقي الحظوة إذ استعمل في السفارة بين الملوك والقضاء، وهنا بدأت تقوى صلته بالغني بالله^(٤)، فصار ممن يحضر مجلسه فعُدّ من أعيان الدولة^(٥)، وفيه جمع قصائد في مدحه مرتبةً على أحرف المعجم، وسمّاها (مزاين القصر) وهي تحمل في ثناياها ما يدل على أن بينهما

(١) انظر: فيض العباب وإحالة قدامح الآداب في الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب، ابن الحاج النميري، دراسة وإعداد: د. محمد ابن شقرون، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٠م، ص١٥١.

(٢) السابق، ص٢١٤، ٢١٥.

(٣) ديوان إبراهيم بن الحاج النميري، ص١٠٤.

(٤) الغني بالله (٧٣٩ - ٧٩٣ هـ) محمد بن أبي الحجاج يوسف بن إسماعيل: ثامن ملوك دولة بني نصر بن الأحمر في الأندلس، حكم في حقبتين: الأولى، بعد وفاة أبيه (سنة ٧٥٥ هـ) إلى ثار عليه أخوه إسماعيل؛ ففر إلى (وادي آش) سنة ٧٦١ ومنها إلى تونس، فأقام عند سلطانها أبي سالم المريني، والحقبة الثانية في سنة ٧٦٣ هـ حيث عاد إلى غرناطة واستولى على حكمها، وقد وسّع ملكه في المغرب حتى توفي، انظر: الإحاطة ١٣/٢-٩٢، الأعلام،

١٥٤-١٥٣/٧.

(٥) الإحاطة: ١/٣٤٥.

ما يعكر العلاقة^(١)، وظل ابن الحاج في خدمة بني نصر بن الأحمر قاضيا وسفيراً، وكان مما أوكل إليه من مهمات السفارة أن بُعث إلى سلطان تلمسان أحمد بن موسى بن زيان، فركب البحر، ومر بإحدى الجزر، فقطع عليه العدو الطريق، وبعد قتال شديد وقع أسيراً هو ومن معه في الأسطول من المسلمين، وسعى الغني بالله إلى خلاصهم فجهز أسطولا للثأر، لكن وصله من العدو ما يعرض الهدنة والفداء، فقبل، وفدى الأسرى - وفيهم ابن الحاج - بأكثر من سبعة آلاف من العين، ونقل ابن الخطيب عن ابن الحاج تاريخ هذه المحنة وهو عام ٧٦٨هـ، وبعد خلاصه حظي بالعناية والمواساة من الغني بالله^(٢).

• وفاته:

بقي بعد فكاكه من الأسر في غرناطة حتى توفى بها^(٣)، ولم تذكر مصادر ترجمته الأساسية سنة وفاته سوى ابن حجر حين ذكر أنها سنة ٤ أو ٧٦٥هـ^(٤)، وهو مدحوض بخبر أسره الذي وقع بعد هذا التاريخ، وقد جعلت بعض التراجم من عام أسره ٧٦٨هـ تاريخاً لوفاته^(٥)؛ ربما لأنه كان آخر أخباره قبل أن يُنظر في آثاره، ومنها شعره الذي بين أنه كان حياً سنة ٧٧٦ هـ، التي كانت فيها مناسبة قصيدة لابن الحاج مطلعها:

بُشِّرَى الْإِمَامِ يَفْتَحُ حَضْرَةَ فَاسٍ وَتَبْدُلُ الْإِيحَاشَ بِالْإِيْنَاسِ^(٦)
حيث ورد في أولها: ((وقال لما استفتح مولانا - نصره الله - مدينة فاس المرة الأولى))^(٧)، وكان استيلاء الغني بالله على فاس سنة ٧٧٦هـ، أما أول ذكر

(١) انظر: الديوان، ص ٩٠، ٢٠٠.

(٢) الإحاطة: ١ / ٣٦٢، ٣٦٣.

(٣) انظر: نثر فرائد الجمان، ص ٣١٣.

(٤) الدرر الكامنة: ١ / ٣٠.

(٥) انظر: الأعلام، ١ / ٤٩.

(٦) الديوان، ص ١٩٨.

(٧) السابق، ص ١٩٧.

يشعر بوفاته فهو الترحم عليه في مختارات ابن عزيم الذي أُلّف سنة ٧٩٣هـ^(١)، ووفق ما يظهر فإن وفاة ابن الحاج كانت بين آخر خبر يشعر بحياته وأول خبر يشعر بموته أي بين ٧٧٦ و ٧٩٣هـ^(٢).

• خلاصة رحلاته والمناصب التي تولّاها في الأندلس والمغرب:

أما الرحلات فله رحلتان إلى المشرق دون في الأولى مشاهداته وصفها ابن الخطيب ((وناهيك بها طرفة))^(٣)، ونقل منها المقرئ نتفا قليلة^(٤)، وهي في حكم المفقود^(٥)، وله تنقلات داخل البلدان المغربية وخاصة ما كان برفقة أبي الحسن وله فيها تقاييد سميت بالمذكرات، ثم ما كان بصحبة أبي عنان ومنها خرج بكتاب فيض العباب.

ويتضح من العرض الآنف لحياته أن المناصب التي تبوأها هي:

- كاتب في ديوان الإنشاء بالأندلس لدى بني الأحمر سنة ٧٣٣
- كاتب لدى الدولة الحفصية في إفريقية بعد عودته من المشرق.
- كاتب عند أبي الحسن المريني بعد تغير الأحوال السياسية في إفريقية.
- كاتب في الدولة الحفصية بعد عودته من الرحلة الثانية إلى المشرق.
- كاتب عند أبي عنان بن أبي الحسن المريني بعد أن تقاعد عن الخدمة، وآثر الانقطاع مع العباد في تلمسان.
- سفير وقاضٍ عند الغني بالله سلطان بني الأحمر بعد وفاة أبي عنان.

• آثاره^(٦) : أولاً: الشعر:

(١) انظر: مختارات ابن عزيم، ص ٢٥.
 (٢) انظر: ديوان إبراهيم بن الحاج النميري، مقدمة المحقق، ص ١٤، ١٥.
 (٣) الإحاطة، ١ / ٣٤٤.
 (٤) انظر: نفح الطيب، ٢ / ٥٣٤، ٥٣٥.
 (٥) انظر: أبو إسحاق النميري الغرناطي، عبد القادر زمامة، مجلة المناهل، ع ٣، جمادى الأولى، ١٤١٠هـ، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب، ص ١٦٥.
 (٦) انظر: الإحاطة، ١ / ٣٤٦، ٣٤٧.

١- له مجموعة شعرية، عنوانها: (مزاين القصر ومحاسن العصر في مدح أمير المسلمين محمد بن نصر):

حوت مدائحه في سلطان غرناطة الملقب بالغني بالله، وعددها: تسع وعشرون قصيدة، مرتبة على الهجاء المغربي^(١).

وقد اشتهر لدى عدد من الدارسين^(٢) أن أول العنوان "قراين" لا "مزاين"، بسبب تداخل الكلمات والنقاط في المخطوط؛ لأجل زخرفة العنوان، حيث كانت نقاط الياء في "مزاين" تعلو الميم؛ فيحسبها من يقرأ العنوان من أول وهلة قافا، فلم يلحظ أنها للياء^(٣)، وأن القاف لدى المغاربة تكتب بنقطة واحدة علوية كالفاء في المشهور، وهو ما جرى عليه بقية العنوان في كلمة القصر إذ كتبت "الفصر"^(٤).

ومن مزاين القصر وأشعاره في المصادر أخرج الدكتور عبد الحميد عبد الله الهرامة عام ٢٠٠٣م ما أسماه: ديوان إبراهيم بن الحاج النميري، وجعله على الترتيب الحرفي المغربي مثل الذي عليه "مزاين القصر"، بمجموع أبيات يزيد على ألفين ومئة وأربعين بيتا.

٢- ذكر من مؤلفاته: نظم سماه: "مثاليث القوانين، في التورية والاستخدام والتضمين"

٣- كتاب فيه شطر الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس.

٤- كتاب حوى مرويات شعرية في التورية على حروف المعجم.

(١) انظر: دواوين القرن الثامن الهجري بالأندلس تعريف واستدراك، د. عبد الحميد عبد الله الهرامة، السجل العلمي لندوة الأندلس قرون من التقلبات والعطاءات، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ط ١، ١٤١٧هـ، ص ١٥٥.

(٢) انظر: أبو إسحاق النميري الغرناطي، ص ١٧١.

(٣) انظر: ديوان إبراهيم بن الحاج النميري، مقدمة المحقق: ص ٢٢.

(٤) أما الفاء عندهم فتكتب بنقطة سفلية هكذا: ف، انظر: قواعد الإملاء المسمى المطالع النصرية للمطابع المصرية في الأصول الخطية، نصر بن نصر الهوري (١٢٩١هـ)، تحقيق: د. عبد الوهاب الكحلة، مؤسسة الرسالة، لبنان بيروت، ط ١، ١٤٢٢هـ ص ٢٧١.

وله في النظم العلمي أراجيز علمية في الفقه ستأتي عنواناتها.

ثانيا: النشر: توجد نماذج من رسائله في بعض المصادر^(١).

أ. في الرحلة:

١. له تأليف سماه: (فيض العباب وإجالة قداح الآداب في الحركة السعيدة

إلى قسنطينة والزاب) وجاء مسجوع العبارات يشبه المقامات^(٢).

٢. تقييده في أثناء تجواله في المغرب سنة ٧٤٥هـ وقد سُمّيَت:-

LES NOTES DE VOYAGE D' IBRAHIM B. AL- HADJDJ AN –

NUMAYRI EN L' ANNEE 745 H 1344

Contribution A la connaissance du Maroc au XIVE siècle

وترجمتها: مذكرات رحلة إبراهيم بن الحاج النميري في سنة (٧٤٥هـ

١٣٤٤م)، مشاركة في معرفة المغرب في القرن الرابع عشر.

Alfred Louis de PREMARE حيث خرجت بهذا الاسم بتحقيق:

(ألفريد لويس دي بريمر)، وهي في غالبها تراجم لأعلام التقاهم ابن الحاج

سنة ٧٤٥هـ في بلدات مختلفة بالمغرب، ذكر أنسابهم وشيوخهم والعلوم التي

طلبوها وأمات الكتب التي قرؤوها، ويختم الترجمة بنماذج من شعرهم،

وهو يذكر في الغالب تاريخ اللقاء باليوم والشهر، ولابن الحاج كتابات

مماثلة في السنة التي قبلها يدل عليها قوله عن أحد الأعلام يرثي جاريته:

((وله في رثاها العجائب وقد تقدم إيراد شيء من ذلك في مجموع العام

الفارط))^(٣)

(١) انظر: الإحاطة، ٣٥٥/١ - ٣٦٢، نفح الطيب، ٥٣١/٥.

(٢) انظر: أبو إسحاق النميري الغرناطي، ص ١٧١.

(٣) LES NOTES DE VOYAGE D' IBRAHIM B. AL - HADJDJ AN-

NUMAYRI EN L' ANNEE 745 H 1344. P:85

ب. الحديث: فقد كان طلبه من أسباب ارتحاله إلى المشرق، وفي ديوانه عدة مقطعات في الثناء على المحدثين الذين التقاهم^(١)، وذكر له من التصانيف في هذا العلم ما يلي:

- ١- الأربعون حديثاً التي رويتها عن الأمراء والشيوخ الذين رووا عن الملوك والأمراء، والشيوخ الذين رووا عن الملوك والخلفاء القريب عهدهم.
 - ٢- جزء في تبين المشكلات الحديثية الواصلة من زبيد اليمن إلى مكة.
 - ٣- كتاب الأربعين حديثاً البلدانية.
 - ٤- جزء في بيان اسم الله الأعظم.
- ج. الفقه: نهل ابن الحاج من الفقه حتى وصل إلى منصب القضاء، وذكر له بعض المنظومات العلمية في العلم، وهي:
- ١- رجز في الأحكام الشرعية، سماه: الفصول المقتضية في الأحكام المنتخبة.
 - ٢- رجز في الفرائض على الطريقة البديعة التي ظهرت ببلاد الشرق.
- د. في العقيدة والتصوف وعلم الكلام:
- ١- روضة العباد المستخرجة من الإرشاد.
 - ٢- كتاب اللباس والصحة، وجمع فيه طرق المتصوفة.
 - ٣- رجز في الجدل.
 - ٤- نزهة الحدق في ذكر الفرق.

وذكرت مؤلفات له أخرى، وهي: المساهلة والمسامحة في تبين طرق المداعبة والممازحة، وإيقاظ الكرام بأخبار المنام، وتنعيم الأشباح بمحادثة الأرواح، وكتاب الوسائل ونزهة المناظر والخمائل، والزهرات وإجالة النظرات، ورجز صغير في الحجب والسلاح.

(١) انظر الديوان: ص٤٦، ١٣٥، ١٣٦.

٣. العوامل المؤثرة في شعره.

يعد الأدب ملتقى روافد غدت الأديب، وزودته بالطاقة التي حركت
كوامن الإبداع في جواه، وتركت طوابعها التي تخص بيئتها في أعماله،
(فالأدب ليس ظاهرة فردية تتصل بالكاتب أو المبدع الأدبي فحسب وتتبع
من داخله، ولكنها ظاهرة تتفاعل إلى جانب ذلك مع عدد من العوامل
الخارجية))^(١)، ولا يعني هذا الأخذ التام بمقولة: ((الأدب مرآة المجتمع))، بل
لابد من أن يُحفظ للموهبة حقها فمنها ينبع الإبداع وعليها يعرض، كما أن
بعض الأدباء قد يتجاهل بعض الظواهر، وقد يضخم أخرى^(٢).

وإذا أنعم النظر في شعر ابن الحاج النميري اتضح أنه قد تأثر بعوامل
تفاعلت حتى أحالته إلى هيئته النهائية التي ارتضاها.

وقد تنوعت تلك العوامل، فمنها ثقافته، ومنها رحلاته وصلاته بحكام
عصره، وفيما عرض لها:

أ) ثقافته:

يبرز في التاريخ العربي ظاهرة الأسر التي تتوارث مراكز مقربة من
الحكام، ويؤهلها قيام تقاليد تعم أفرادها، تلزمهم الاجتهاد في بلوغ الذروة
من الثقافة المتنوعة والشراء اللغوي والبراعة في الأسلوب وجودة الخط، كما
تربيههم على الولاء والطاعة لمن فوقهم من السلاطين ونوابهم، بجملة من آداب
التعامل.

وابن الحاج ينتمي إلى أسرة أولت العلم والثقافة أكبر عناية، وظهر
حرصها على تنشئة أبنائها على تلقي العلوم والآداب، ومهارات الكتابة
والخط؛ لما ينتظرهم من وظائف في الدواوين لدى ملوك الأندلس والمغرب،
وقد لقيت القبول من أولئك، وظهر من آبائه من عظم منصبه وقرب من

(١) دراسات في علم اجتماع الأدب، د. أمل حركة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣ م. ص ١١.

(٢) السابق، ص ١٩.

السلطان^(١)، وقد قيل عنه بأنه الفقيه الكاتب ابن الفقيه الكاتب ابن الفقيه الكاتب^(٢)، وقد عبر عن مزية قومه في الإخلاص في الخدمة والاجتهاد في العمل:

مَوْلَايَ إِنِّي عَبْدُكَ الْمُتَّيَّ عَلَى نَعْمَاكَ مَا بَقِيَتْ قُوَى إِحْسَاسِي
وَأَنَا الَّذِي مَا زِلْتُ دَهْرِي شَاكِرًا لَكَ مِثْلَ قَوْمِي الْمُخْلِصِينَ وَنَاسِي
وَإِذَا دَعَوْتَ لِخِدْمَةٍ فَأَنَا الَّذِي آتِي عَلَى وَجْهِهِ إِلَيْكَ وَرَاسِي^(٣)

فلا عجب إذن أن يكون ابن الحاج كما وصفه ابن الخطيب: ((بطح بالشعر، وبلغ الغاية في إجادة الخط، وحاضر بالأبيات، وأرسم في كتابة الإنشاء، عام أربعة وثلاثين وسبعمائة، مستحقاً حسن سمة، وبراعة خط، وجودة أدب، وإطلاق يد، وظهور كفاية، وفي أثناء هذا الحال، يقيد ولا يفتر، ويروي الحديث، ويعلق الأناشيد، ولا يغيب النظم والنثر))^(٤)، وقد ورث ابن الحاج تلك السمات حتى زاد أسرته علواً، وظهرت آثار تربيته العلمية، ومن هنا تظهر بذرة الأدب تشق طريقها في حياة النميري؛ فالثقافة العربية بعلمومها ونصوصها تعوض نقص السليقة التي كان شعراء العرب مستغنيين بها زمن الاحتجاج يوم أن كانت الفصحى هي المحكية على الألسن، فلما انقضى ذلك الزمن صار النهل من علوم العربية ومدارسه الشعر هو المجال الجديد الذي ينطلق منه الشعراء، وهو ما تبين من شعره الذي بين أيدينا فاللغة والعروض فيه على مستوى عال من الصحة، وهو أول ملمح في نظمه

كما تظهر ثقافته اللغوية من ناحية تمكنه في الفصاحة وصيانة لسانه الشاعر عن اللحن ظهرت كذلك من ناحية إشاراته إلى علوم العربية، فله إشارات تدل على اهتمامه بعلمي العروض والنحو المؤسسين للشكل

(١) انظر: الإحاطة، ٣٤٢/١، ٣٤٣.

(٢) انظر: نثر فرائد الجمان، ص ٣١٣، ومستودع العلامة، ص ٦٩.

(٣) الديوان، ص ١٩٩.

(٤) الإحاطة، ٣٤٣/١.

الشعري، مثل، قوله في مديح الغني بالله:

وَأَفْعَالُهُ تَخْتَصُّ بِالْخَفْضِ وَالْغِنَى فَأَعْجَبُ لِلْأَفْعَالِ تَخْتَصُّ بِالْخَفْضِ^(١)

وقوله متغزلاً:

وَبِي عَرَبِيٍّ النُّطْقِ مَا زَالَ هَاجِرِي عَلَى فَرْطِ حُبِّي وَالْخُلُوصِ الَّذِي يُرْضِي
طَلَبْتُ لَدَى أَفْعَالِهِ خَفْضَ عَيْشَتِي فَقَالَ أَفِي الْأَفْعَالِ وَيَحْكُ مَنْ خَفْضِ^(٢)

ففي كلا النصين تورية بكلمة "خفض" بين معنى دعة العيش والمصطلح النحوي، مفيدا من قاعدة أن الأفعال لا تخفض.

ويشير إلى بعض القضايا اللغوية كتفضيل العربية على الفارسية وسائر

اللغات، فقوله ضمن مدح النبي ﷺ:

وَارْتَجَّ إِيوَانُ كِسْرَى مُظْهِراً عَبْرًا عِبَارَةَ الْفُرْسِ عَنْهَا لَا تُؤَافِيهَا^(٣)

ففي هذا إشارة إلى ما يرد في كتب بعض اللغويين، في مجال ذكر فضائل اللغة العربية والموازنة بين اللغات وخاصة الفارسية التي كانت في زمنهم شديدة الاحتكاك بالعربية، مع ظهور الشعوبية وتبني بعض أهلها الحط من لغة العرب، كان للعلماء ردود على ذلك، كقول ابن فارس: ((وإن أردت أن سائر اللغات تبين إبانة اللغة العربية فهذا غلط، لأننا لو احتجنا أن تعبّر عن السيف وأوصافه باللغة الفارسية لما أمكننا ذلك إلا باسم واحد، ونحن نذكر للسيف بالعربية صفات كثيرة، وكذلك الأسد والفرس وغيرهما من الأشياء المسمّاة بالأسماء المترادفة. فأين هذا من ذاك، وأين لسائر اللغات من السّعة ما للغة العرب؟ هذا ما لا خفاء به على ذي نهيّة.))^(٤)

(١) الديوان، ص ١٧٥.

(٢) السابق، ص ١٧٦.

(٣) السابق، ص ٢٠٤.

(٤) الصاحي، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، تحقيق: أحمد صقر، ط: عيسى البابي الحلبي

وشركاه، القاهرة، ص ١٦-١٧.

وللشخصيات اللغوية وآثارها ذكر يصل إلى توظيفه في المدح، فيرى الحاكم متفوقا على الحريري صاحب المقامات ومؤلف درة الغواص الذي يتناول تصحيح الأخطاء اللغوية الشائعة:

وَشَأَى الْحَرِيرِيُّ الَّذِي بَيَّانُهُ أَغْرَى وَجَاءَ بِدُرَّةِ الْغَوَاصِ^(١)

إن ذكر النماذج السابقة من شعره ليس لاستحسانها؛ ففيها ما يقدر في الطبع الشعري، وإنما جاءت تلك النماذج لتكون دليلا على الأساس العلمي اللغوي الذي بنى عليه قول الشعر وأتى بالسلامة اللغوية والعروضية الضرورية التي تسبق النظر الفني والجمالي، وهي مع ما سيأتي مثال وبيان للطابع الثقافي في شعره.

ويُلاحظ أن ابن الحاج لم يتخصص بعلم واحد، ولم ينفرد اطلاعه بفن معين، بل أخذ من عدد منها، فسار على نهج الأدباء، كما قال ابن قتيبة: ((من أراد أن يكون عالما فليلزم فنا واحدا، ومن أراد أن يكون أدبيا فليوسع في العلوم))^(٢).

وأكثر المؤثرات الثقافية التي أتته من جهة علومه ومعارفه في شعره: الإسلام، فتتفق رؤية ابن الحاج مع الرؤية الإسلامية في أغلب شعره في مجالات عديدة، فقد رسم الشخصية المسلمة التي تؤمن بالله ﷻ وتلجأ إليه وتستعين به وتقر له بالنعمة والفضل، وتتخذ من رسول الله ﷺ وأصحابه ﷺ قدوة، ومن القرآن منهجا، وتتنظر للحياة نظرة إيمانية فتؤمن بالدنيا زادا من الأعمال الصالحة والآخرة دارا للحساب والجزاء بجنة أو نار. وكثيرا ما خص قائد الدولة بمدح يذكر أن من صفاته: تقوى الله وخشيته وطاعته.

(١) الديوان، ص ١٧١.

(٢) مواسم الأدب وآثار العجم والعرب، جعفر بن محمد البيهقي العلوي (١١٨٢هـ)، مكتبة المعارف، مصر، ط ١،

١٣٢٦هـ، ٤/١.

بَاكِ لِيَذْكُرَ اللَّهُ جَلَّ مُوَاَصِلٌ زَاكِ يَتَّقُوهُ اللَّهُ عَزَّ مُوَاَصٍ^(١)

وقد أورد ابن الحاج في كتابه فيض العباب بيتا لابن هانئ الأندلسي غلا فيه متجاوزا الحد الشرعي، إذ فضل فيه موضعا في بلاد المغرب وهو الزاب على الموضع الأسمى الذي يرومه المسلم، وهو جنات عدن:

خليلي أين الزاب مني وجعفر وجنة عدن بنت عنها وكوثر^(٢)
فأتبعه ابن الحاج بالنكير، ووصفه بأنه: (المتجاف في شنيع مدحه لجعفر عن السنني المرضي)^(٣)

ويتجلى الجانب الشكلي للأثر الثقافي الإسلامي، فإن من السمات الأولى التي تظهر مع القراءة الأولى شدة اقتباسه من القرآن والحديث، وقد كان لهما في الشكل تأثيران أحدهما نصيٌّ ظاهر يكون باقتباس العبارات والتراكيب القرآنية وتوظيفها في النص، ويظهر هذا في مواضع معينة من نصوص الأديب، ويمكن لكل مطلع أن يعرفه، أما التأثير الآخر فأسلوبه يكون بالحرص على عذوبة اللفظ ورصانة العبارة والترابط المحكم.

ولكل من ذين نصيب من إنتاج ابن الحاج، مثل قوله:

وَعَدَا خَلِيلِي بَعْدَهُ بَرَحَ الْأَسَى يَا لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْهُ خَلِيلًا^(٤)

فيه اقتباس من قوله تعالى: ﴿يَا وَيْلَتَى لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلًا﴾ [الفرقان: ٢٨]

وقوله عن نعيم الجنة:

الْفَائِزِينَ بِجَنَّةٍ طَابَتْ شَذَى وَقُطُوفُهَا قَدْ دُلَّتْ تَذْلِيلًا^(٥)

(١) الديوان، ص ١٦٦.

(٢) نفح الطيب: ٤٣/٤، وفي شرح ديوانه: خليلي أين الزاب عنا وجعفرُ وجنة خلد بنت عنها وكوثرُ انظر: تبين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي، د. زاهد علي، مطبعة المعارف، مصر، ١٣٥٢هـ ص ٨١٣.

(٣) فيض العباب: ص ٤٤١.

(٤) الديوان، ص ٢١٣.

(٥) السابق، ص ٢١٤.

أخذه من قوله تعالى: ﴿وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلَّتْ قُطُوفُهَا تَذِيلًا﴾ [الإنسان: ١٤]

كما للحديث النبوي أثر في نصوص ابن الحاج، كقوله:
فَكَأَنِّي وَفَّيْتُ حَقَّ تَوَكُّلٍ فَرَزَقْتُ رِزْقًا جَلَّ عَنْ إِعْوَاصِ
كَالطَّيْرِ إِذْ تَغْدُو خِمَاصًا ثُمَّ مِنْ بَعْدِ الْغُدُوِّ تَرُوحُ غَيْرَ خِمَاصٍ^(١)
فقد اقتبس البيت الثاني من قول النبي ﷺ: (لو أنكم كنتم توكلون على الله
حق توكله لرزقتم كما ترزق الطير، تغدو خماصا، وتروح بطانا)^(٢)
ومن مصطلح الحديث قوله:

صَحَّتْ أَحَادِيثُ بَيْضِ الْجُودِ عَنْ يَدِهِ فَكُلُّ عَافٍ تُرَوِّيه وَيُرْوِيهَا^(٣)
وقوله:

أَحَادِيثُ نُعْمَاهُ صِحَاحٌ وَإِنَّهَا لَتَأْتِي بِنَوْعِي مُرْسَلٍ وَبِلَاغٍ^(٤)
ومما يلحظ أن ابن الحاج النميري قد جعل من اسم إمام مذهبه الفقهي
ومذهب أهل الأندلس والمغرب مالك بن أنس - رحمه الله - مجالا للتورية:
عَنْ نَافِعٍ أَسْنَدُ حَدِيثِ أَحِبَّتِي يَا مَالِكًا رَقِيَّ بِحُسْنِ صَنَائِعِ
فَأَجَلُّ إِسْنَادٍ وَخَيْرُ رِوَايَةٍ عِنْدِي رِوَايَةُ مَالِكٍ عَنْ نَافِعٍ^(٥)

(ب) رحلاته:

يرى بعض الباحثين أن للرحلة على الإبل أثرا في نشوء الشعر العربي حينما
تلاقح الكلام المسجوع ووقع أخفاف الإبل^(٦)، وإن كان الرأي لا يخرج عن
دائرة الظن، فإن من اليقين أن للرحلة أثرا في أركان الشعر التصويرية

(١) السابق، ص ١٧٢.

(٢) سنن الترمذي، حديث رقم: (٢٣٤٤).

(٣) الديوان، ص ٢٠٥.

(٤) السابق، ص ١٨٤.

(٥) السابق، ص ١٨٠.

(٦) انظر: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط ٨، ص ١٨٥-١٨٦.

والشعورية، فالأثر التصويري يظهر في تبدل المشاهد وتجدها التي تثير تحولاتها مكنونات النفس وتدفعها إلى التعبير، وتثري مخزون الشاعر من الصور والتشبيهات، كما قال زهير للنابغة: ((أخرج بنا إلى البرية فإن الشعر بري))^(١)، وقد صار تصوير الطفل نهجا موروثا تفتتح به المطولات، وغدا التعمق في وصف وسيلة الرحلة مما يتبارى فيه الشعراء كناعجي طرفة ومنجرد امرئ القيس، والأثر الشعوري يتجلى في الفراق الغربة والحنين والذكرى والمرور بالأطلال والشوق إلى الوصول والخوف من المجهول، وكلها من أعظم المثيرات الوجدانية، وعنها قال ابن الحاج:

وَرَكِبَ سَرَوًا وَاللَّيْلُ قِطْعَةٌ عَنَبَرٍ تَضُوعُ إِذَا جَلَّى لَنَا الْبَرْقُ عَنْ جَمَرٍ
سَوَابِحُ فِي بَحْرِ السَّرَابِ وَإِنَّمَا مَعَادِنُ دُرِّ اللَّفْظِ فِي ذَلِكَ الْبَحْرِ
إِذَا أَطْلَعُوا عُوجَ^(٢) الْمَطِيِّ أَهْلَةً حَسِبْتُهُمْ مِنْ فَوْقِهَا أَنْجُمًا تَسْرِي^(٣)

فقلوه: (مَعَادِنُ دُرِّ اللَّفْظِ فِي ذَلِكَ الْبَحْرِ) دليل على أن الرحلة من بواعث الشعر الجميل، فقد قال عنه إنه "در اللفظ" الذي يستخرج من سراب الصحراء.

ولابن الحاج ثلاث رحلات الأولى إلى المشرق سنة ٧٣٧هـ وعمره خمس وعشرون، والثانية إلى المشرق أيضا والثالثة كانت بين بلدات بلاد المغرب وأقاليمها.

وسبب الرحلتين المشرقيتين الحج الذي عاد بالأثر الاجتماعي والأدبي؛ إذ كان العائدون من مناسك الركن الخامس يحظون في الأندلس بمكانة

(١) الإشراف في منازل الأشراف، ابن أبي الدنيا (٢٨١هـ): أبو بكر عبد الله بن محمد القرشي، تحقيق: د. نجم عبد الرحمن خلف، مكتبة الرشد، الرياض، ط ١، ١٩٩٠م، ص ٢٨٣.

(٢) العوج: جمع عوجاء، وهي: (الضامرة من الإبل)، لسان العرب، ابن منظور (٧١١هـ) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ط ٦، ٢٠٠٨م، ١٠/٣٢٤.

(٣) الديوان، ص ١٠٩.

منذ عصرها الأموي^(١).

والحج بحد ذاته مثير أدبي صنفت فيه الدراسات لبيان علاقته بالأدب، والعربية مدينة لهذه الشعيرة التي جمعت القبائل العربية ونشرت اللهجة القرشية فيها، وجعلتها تتبارز أدبيا في سوق عكاظ الذي أسهم في: ((تطوير اللغة وإنمائها وتغذية مفرداتها وبالتالي في تطوير الأدب العربي الذي ظل يتخذ من الشعر الجاهلي قاعدة أدبية))^(٢)

وقد استمر الشعر العربي يمتح من الحج موضوعات وصورا، تتمثل في وصف الرحلة وما فيها، ومنه ما قاله ابن الحاج:

بِنَفْسِي رَكْبٌ بِرَحِّ الْهَوَى	تَرَاهُمْ سُكَارَى وَمَا هُمْ سُكَارَى
صَحْبُهُمْ وَالِدُجَى فَاحِمٌ	فَأَشْعَلْتُ وَجْدِي حَتَّى اسْتَنَارَا
فَلِلَّهِ عَيْنٌ أَمْرِيءٌ أَبْصَرَتْ	رَوَّاحِلَهَا فِي بُرَاهَا تَبَارَى
طَوَالَعَ مَنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ	بِشَعَثٍ تَمُدُّ الْأَكْفَافَ افْتِقَارَا
وَلَمَّا أَتَيْنَا نَوْمَ الْعَقِيقِ	جَرَى كَأَسْمِهِ دَمْعُ عَيْنِي ابْتِدَارَا
وَأَسْرَى إِلَى الْحَرَّةِ الصَّبُّ يَطْوِي	عَلَى الْوَجْدِ فِيهَا ضُلُوعًا حَرَارَا
وَأَنْضَيْتُ ثُوبَ الْهَوَى إِذْ دَنَا	إِلَى النَّقَا وَالتَّمَسْتُ الدِّيَارَا ^(٣)

ويذكر الشاعر والديار الحجازية:

رُبُوعٌ مَتَى تَرَيْتُ بِالْحَجِيجِ	جَعَلْنَا الشُّعُورَ عَلَيْهَا شِعَارَا
مِنْ الْمُوقِدَاتِ جَمَارَ الْهَوَى	إِذَا مَا رَمَى الصَّبُّ فِيهَا الْجَمَارَا
سَفَكْنَا الدَّمُوعَ بِهَا وَالدِّمَا	فَرَأَقْتُ خُدُودُ الْبَطَّاحِ احْمَرَارَا
أَأُمُّ الْقُرَى هَلْ لِبَذْلِ الْقُرَى	سَبِيلٌ؟ فَمَا غَبْتُ عَنْكَ اخْتِيَارَا

(١) الرحلة الأندلسية إلى الجزيرة العربية من القرن الثاني حتى نهاية القرن السادس الهجري، خالد البكر، الرياض،

١٤٢٣هـ - ص ٣٠٢-٣٠٨.

(٢) الحج في الأدب العربي، عبد العزيز الرفاعي، المكتبة الصغيرة ١٦، مطابع الشرق الأوسط، الرياض، ط١،

١٣٩٥هـ، ص ١٧.

(٣) الديوان، ص ١٠١.

وَكَمْ حُجَّةٍ أَصْبَحَتْ حُجَّةً عَلَيَّ فَلَمْ تُجِدْ إِلَّا اعْتِذَاراً^(١)
ويبدو لديه الغزل الحجازي الذي كان في بدئه رمزا لحال هجرها الشاعر
تحوي الانشغال بالدنيا واللهو لاعتكافه في حال أخرى فيها العمل للآخرة
والندم على ما مضى، ومما قاله ابن الحاج في هذا الموضوع:

الْبَرْقُ بَدَا بِأَكْنَافِ سَلْعٍ بَتُّ أَسْقِي الْحِمَى بِمُنْهَلٍ دَمْعٍ
مُعْذِباً بِالسَّقَامِ فِيهِ نَسِيماً شَغْلَ الْوُرُقِ عَنْ مُوَاصِلِ سَجْعٍ
قَادِحاً زَنْدَ لَوْعَةٍ وَغَرَامٍ خَلْفَا مَوْقِداً لِأَكْرَمِ رَبْعٍ
وَيَنْفُسِي بِذِي الْأَرَاكِ خِيَامٌ فِي رِضَاهَا بَدَلْتُ غَايَةَ وَسْوَاعٍ
وَرَجَعْتُ الْحَدِيثَ عَنْ سَاكِنِيهَا جِيرَةَ الْمُسْعِدِيِّ لَيْلَةَ جَمْعٍ^(٢)

(ج) صلاته بحكام عصره:

مر في التمهيد أن لابن الحاج صلات قوية بحكام المغرب والأندلس قد
ورثها عن أسرته التي كانت محل ثقة القصور السلطانية؛ حتى أوكلت إليه
مهمات صعبة كان ابن الحاج فيها عند حسن الظن، وقد حكى بعضا منها
في فيض العباب، من ذلك إنشاء كتاب الفتح بأمر من السلطان المريني أبي
عنان: ((وأمرني مولانا أيده الله بإنشاء كتاب الفتح ومسطور البشائر
الطالعة طلوع الصبح، وقال لي: (لا يصبح إلا وقد أنشأته على حسب المراد،
وحررت منه نسخة يكتب بها لأهل البلاد) وقصد أيده الله التعجيل بإدخال
المسرات على أهل الإسلام .. فأنشأته، وكتبته في الحين، ونمت إلى أن آن
طلوع الصبح المبين في منزل لي يمنع عن الطعام والشراب ويترب تتريب
الكتاب^(٣)))

(١) السابق، ص ١٠٠ - ١٠١.

(٢) السابق، ص ١٧٧.

(٣) فيض العباب، ص ٣١٥.

وعند أول قراءة لديوان ابن الحاج يبرز أول أثر من آثار صلته بحكام عصره وهو غلبة غرض المدح على شعره؛ وكون هذا الغرض منصبا على الحكام؛ فالديوان المجموع كان - كما مر سابقا - عماده ديوان مزاين القصر الذي قدمه الشاعر إلى السلطان محمد الغني بالله وهو يحوي تسعا وعشرين قصيدة شملت قوافيها حروف المعجم، كما توجد في الديوان المجموع ثلاث آخر تخص الغني بالله لم تكن ضمن المزاين، ونصوص أخرى لحكام وذوي سلطة آخرين.

وقد وجد ابن الحاج في الميدان السلطاني منافسات شعرية، واهتمامات أميرية بالأدب: فقد ذكر عن أبي عنان المريني أنه استمع إلى أبيات في وقع الجمال على العاشق، فكان أولها :

هدرت دم العشاق بين قبابها فحذار من تلك الظباء حذارِ
وثانيها:

يبدون كالأزهار راقّت منظرا وخذورهن كمائم الأزهارِ
وثالثها:

والعابثات خلال ميدان الهوى بفوارس الألباب والأفكارِ
ورابعها - وهو لابن الحاج - :

والطاعنات قدودهن بني الوغى بين الصوارم والقنا الخطارِ
فكأنما الأجفان أجفان الظبا وكأنما الأشفار حد شفارِ

ثم ذكر رأي أبي عنان فيها: ((ولما وقف مولانا - أيده الله - على مجموع هذا الأبيات لم يستحسن منها إلا هذا البيت الأخير، وأولاه القبول الذي ينسي ريح القبول بتفضيله، وتلقاه بتتميم الشكر وتكميله، وعرف لكل حقه في الإجابة، وشملت البركات التي أطلعت وجود السعادة))^(١)

وذكر أنه بعد انضمام قسنطينة إلى الدولة المرينية ((عطف أهل الآداب على بنات الأفكار وأشعروا هدي الأشعار ورفعوا قصائد بالتهنئة هي أبدع

(١) فيض العباب، ص ٢٤١

من نواضر الأزهار ونواظر الأبقار^(١)))

وهذا النقل وإن كان يوحي بجزاف النقد وتأثرية الأحكام في استحسان الشعر لديه، التي من مظاهرها التعبير بأفعل التفضيل (أبدع) على نحو مطلق دون تعليل، فإنه مشعر باهتمام الحاكم بشأن الشعر خاصة بعد الأحداث المهمة التي يقرن فيها الفاعل السياسي السنان باللسان. وقد أورد عن أبي عنان نقدا دينيا لأحد الأبيات.^(٢)

ومن صور الاهتمام في دولة بني الأحمر زخرفة القصور بالأبيات وكأنها تحاكي المعلقات، وفي ذلك يقول ابن الحاج:

وَحَضْرَةٌ زَيَّنَتْهَا بُقْعَةٌ جُعِلَتْ وَسُطَى لِعَقْدٍ نَفِيسٍ مِنْ مَبَانِيهَا
يَا قُوَّةَ فَهِيَ بِالْحَمَرَاءِ قَدْ دُعِيَتْ لَا زَالَ جَوْهَرُ أَمْدَاحِي يُوَافِيهَا^(٣)

(١) السابق: ص ٣١٩ - ٣٢٠

(٢) السابق: ص ٤٤١.

(٣) الديوان: ص ٢٠٦.

الفصل الأول

الموضوعات

المبحث الأول : المدح.

المبحث الثاني : الغزل.

المبحث الثالث : الوصف.

المبحث الرابع : الرثاء.

المبحث الخامس : الحكمة.

المبحث الأول: المدح.

غلب هذا الموضوع على شعره، وامتاز بتنوعه من حيث القالب الشعري؛ فمنه المقطعة ومنه القصيدة، وامتاز من حيث البناء الموضوعي؛ فمنه المدح المستقل بالنص، ومنه ما جاء مصاحبا لموضوعات أخرى كالغزل ووصف الطبيعة

وعند التأمل في نصوص المديح يُلاحظ أنها متنوعة أيضا من حيث الممدوح؛ إذ جاءت أمداحه وفق الأنواع الآتية:

١. المدح النبوي:

لابن الحاج مدائح نبوية، فقد اعتاد بعض الشعراء في زمنه المشاركة في احتفالات ذكرى مولد النبي ﷺ^(١) التي يقيمها السلاطين في الثاني عشر من ربيع الأول، وتمتد (أياما وليالي يتلى فيها القرآن الكريم، وينشد الشعراء العيديات، وتتحرق الذبائح، وتقام الولائم)^(٢).

وهذا الموضوع مشتهر ومنتشر في عصره وقلما يخلو منه ديوان شاعر، بل إن الشعراء يحرصون على هذا الغرض ويفتخرون به أكثر من غيره، ويجعلون عليه اختيارهم من شعرهم لتقديمه لغيرهم، يظهر ذلك في تقايد ابن الحاج إذ يستنشد من يلاقي من الأعلام فينشدونه من مدائحهم في النبي ﷺ^(٣).
ومدائح النبي ﷺ ذات أنواع، منها:

(١) الاحتفال بالمولد النبوي لم يستند إلى نص شرعي، وإنما جاء الاحتفال به مبتدعا في سبته والأندلس لما رأى بعض القضاة مشاركة بعض المسلمين في الأعياد المسيحية؛ فأقاموا المولد النبوي صرفا لهم عن ذلك، انظر في تاريخه: مظاهر الحضارة في الأندلس في ظل بني الأحمر: ص ١١٧-١١٨، وانظر في حكمه: مجموع فتاوى ومقالات متنوعة، عبد العزيز بن عبد الله بن باز، جمع: د. محمد الشويعر، مركز الدعوة والإرشاد، الرياض، ٢٨٦/٤-٢٨٩.
(٢) مظاهر الحضارة في الأندلس في ظل بني الأحمر، ص ١١٨.

(٣) انظر: LES NOTES DE VOYAGE D'IBRAHIM B. AL - HADJDIJ

AN - NUMAYRI EN L' ANNEE 745 H 1344. P:1-3

■ معارضات البردة التي تحاكي قصيدة الشاعر البوصيري في البحر والقافية مع الموضوع، ومن ضمنها البديعيات التي تمثل أبياتها فنون البديع البلاغي^(١).

■ ومنها الهاشميات التي تكون في مديح بعض آل البيت^(٢).

■ وأخيرا المولديات التي تأتي في مناسبات المولد النبوي، وفيها مدح السلاطين^(٣).

والموجود في شعر ابن الحاج من المديح النبوي خمس مدائح للنبي ﷺ، وفيما يأتي عرض لهذه القصائد ثم ذكر بعض سماتهن، وتحديد النوع الذي تنتمي إليه:

المدحة الأولى: دالية^(٤)، وقد جاءت في ٢١ بيتا ضمن قصيدة تبلغ الستين، وقد سبق المدح النبوي موضوعان، هما الغزل والرحلة، أما الغزل فمناه:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي عَنْ لَيْالٍ بِحَاجِرٍ سَقَى عَهْدَهَا مَا سَحَّتِ السُّحْبُ مِنْ عَهْدٍ
لَيْالٍ يَكَادُ الْأَفْقُ يَرْعُفُ أَنْفُهُ بِمِسْكِ دُجَاهَا أَوْ بِمَا شَبَّ مِنْ نَدٍّ
تَوَلَّوْا عِشَاءً بِالْخِيَامِ وَخَلَّفُوا مَوَاقِدَهَا فِي الْقَلْبِ مِنِّي وَالْكَبَدِ
وَقَالُوا خِيَامًا مَا تَرَى قُلْتُ بَلْ أَرَى كَمَا يَمُ رَوْضٍ لَيْتَ أَزْهَارَهَا عِنْدِي

ثم ذكره تحسره على فوات الوصال بقوله:

فِيَا قَلْبُ لَا تَذْهَبْ عَلَى الْقُرْبِ حَسْرَةً فَأَحْسَنْ مِنْ قُرْبٍ وَفَاؤُكَ فِي بُعْدٍ

ويُلاحظ أنه غزل بدوي يحاكي الحياة العربية القديمة، والاستهلال

بالغزل بصورته الأعرابية العذرية من سمات المدائح النبوية^(٥)، وبعد الغزل

(١) انظر: المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٣م، ١٧٧/١.

(٢) انظر: المدائح النبوية ومديح أهل البيت، ص ٨٣.

(٣) انظر الحب الحمدي وترسيخ صورة البطل النموذج في الشعر النبوي، د. عبد السلام الطاهري، نشر:

ditions IDGL، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٢٥-٢٦.

(٤) - انظر: الديوان، ص ٨٥.

(٥) انظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر محمد بن حجة الحموي (٨٣٧هـ)، تقديم وشرح: صلاح الدين

الحواري، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ٢٠٠٩م، ٤١/١.

أخذ في الحديث عن رحلته:

بِنَفْسِي رَكْبٌ أَسْكَرَتْهُمْ يَدُ السُّرَى بِخَمْرَيْنِ مِنْ حُبٍّ قَدِيمٍ وَمِنْ جَهْدِ
صَوَادِعُ أَكْبَادِ الْفَلَاحِ بِأَيُّقٍ تَرَاخَتْ بُرَاهَا بِالذَّمِيلِ وَيَا لَوْخَدِ

وهذه الرحلة انتهت بالوصول إلى روضة المسجد النبوي، وبعدها أخذ في

مدح الرسول ﷺ:

رعى الله في أكناف طيبة روضة وحيا بذياك الحمى ساكن اللحد

وبعد المديح النبوي انتقل إلى مديح سلطان غرناطة محمد الغني بالله:

وَلَنْ يَدْخُلَ النَّارَ امْرُؤٌ كَانَ بِاسْمِهِ مُسَمًّى وَلَكِنْ دَارُهُ جَنَّةُ الْخُلْدِ
كَمِثْلِ أَمِيرِ الْمُسْلِمِينَ مُحَمَّدٍ أَجَلَ بَنِي نَصْرٍ وَخَيْرِ بَنِي سَعْدِ

المدحة الثانية: رائية^(١)، تتكون من ٣٠ بيتا من قصيدة تبلغ ثمانية وسبعين

بيتا، ومطلعها غزلي:

سَقَى اللَّهُ بِالْأَجْرَعِ الْفَرْدِ دَارًا لِأَمْرِ بِهَا الشَّوْقُ وَالْبَرْقُ ثَارًا

ثم انتهى الغزل بالنهاية نفسها في الغزل السابق، حيث الندم ومخاطبة

النفس بالكف عنه:

لَحَا اللَّهُ قَلْبِي كَمْ ذَا الْهَوَى وَقَدْ رَدَّ دَهْرِي شَبَابِي الْمَعَارَا

ويلي الغزل وصف لرحلة الحج:

رُبُوعٌ مَتَى تَرِبَتْ بِالْحَجِيجِ جَعَلْنَا الشُّعُورَ عَلَيْهَا شِعَارَا

ثم زيارته للمدينة النبوية:

وَلَمَّا أَتَيْنَا نَوْمَ الْعَقِيقِ جَرَى كَاسْمِهِ دَمْعُ عَيْنِي ابْتِدَارَا

وبدأ المدح النبوي بقوله:

وَعِنْدَ الْمُصَلَّى أَعَدْتُ الصَّلَاةَ عَلَى الْمُصْطَفَى وَالتَّثْمَتُ الْجِدَارَا^(٢)

(١) انظر: الديوان، ص ١٠١.

(٢) لثم الجدار ليس من صفة السلام عليه ﷺ انظر: مجموع فتاوى ومقالات متنوعة، ١٧/٤٠٨-٤١٣.

ومصدر القصيدة يشير إلى أن لها بقية من المدح السياسي^(١)، لكنه اكتفى في نقلها إلى حد المدح النبوي.

المدحة الثالثة: ميمية^(٢)، تتكون من ٢٨ بيتاً في قصيدة طويلة بلغت مئة وثمانية وعشرين بيتاً، ومطلعها غزلي، وهو قوله:

رَعَى اللَّهُ نَجْدًا وَحَيًّا الْخِيَامَا وَإِنْ هِيَ هَاجَتْ لِقَلْبِي غَرَامَا

وينتهي الغزل بالندم واستغراب الشاعر من نفسه قول الغزل، فقال:

لَحَى اللَّهُ مِثْلِي أَيْرُضَى الْهَوَى وَمَا صَنَعَ الْوَجْدُ عَامَا فَعَامَا

ثم ذكر رحلته للحج، وزيارته للأماكن المقدسة:

فَاهَا عَلَى الْخَيْفِ آهًا وَآهًا وَطَيْبِ النَّعِيمِ يَعْرِفُ النُّعَامَا

كَأَنِّي لَمْ أَصْحَبِ الرُّكْبَ وَهَنَا مُطِيلًا لَطِيبِ النَّسِيمِ انْتِسَامَا

بُعُوجِ ضَوَامِرٍ مِثْلِ الْقَسِي تُسَرِّدُ لِلْبَيْدِ مِنَّا سِهَامَا

ثم بدأ المدح النبوي عندما وصل إلى المسجد النبوي :

وَزُرْتُ النَّبِيَّ الْكَرِيمَ الَّذِي بِرَوْضَتِهِ قَدْ جَمَدْتُ احْتِشَامَا^(٣)

ومنه انتقل إلى مدح الأنصار:

لَأَنْصَارِهِ الْفَخْرُ جَدُّ التَّحَافَا بِزُهِرِ النُّجُومِ وَجَلَّ التَّحَامَا

وخص سعد بن عبادة وابنه قيس:

وَلِلَّهِ سَعْدٌ وَمَنْ عَادَهُ رَسُولُ الْإِلَهِ وَأَبْدَى إِلَّا احْتِرَامَا^(٤)

وَقَدْ قَالَ قَوْمُوا لِسَيِّدِكُمْ فَلَا شَخْصَ فِي الْقَوْمِ إِلَّا وَقَامَا

وَلِلَّهِ قَيْسُ الْكَرَامِ ابْنُهُ أَمِيرٌ سَمَا هِمَّةً وَاهْتِمَامَا

ومنهما انتقل إلى مدح حفدتهما بني الأحمر:

(١) انظر: جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام مدينة فاس، أحمد بن القاضي المكناسي (١٠٢٥هـ)، دار المنصور، الرباط، ١٩٧٣م، ٩٣/١.

(٢) انظر: الديوان، ص ١٤٧.

(٣) شد الرحال إلى المسجد النبوي مشروع، وأما إذا كان لغيره ﷺ فهو بدعة، انظر: مجموع فتاوى ومقالات متنوعة، ٤١٦/١٧-٤١٩.

(٤) هكذا في الديوان، ولعل الأصح وزنا ولغة ومعنى: (وأبدى احتراماً).

هما المنتجان لخير الملوك
بأن تدلس أثلوا دولاً
بنو نصر الناصرون الألى
هم القوم أفضلهم يوسف
ثم خص الغني بالله:

ومن بعده خير أملاكهم
أجل السلاطين شرقاً وغرباً
وتمتاز القصيدة عن سابقتها بذكر المناسبة التي قيلت فيها، فهو حفل عام
لأجل المولد النبوي:

وعاد به مولد المصطفى
أعد له مشوراً خلثه
والمشور من أجزاء قصر الحمراء^(١)، وقد شبهه بالسماء؛ ليصل إلى
وصفه ووصف الجو الاحتفالي:

تثوب الشموع مناب النجوم
ويا لك من مشور أفقه
فقد أوقدت فيه الشموع كأنها النجوم، وفاحت فيه أدخنة العنبر
كأنها الغيوم، ثم ذكر القبة التي احتواها المشور، ويبدو أنها شديدة العلو،
وذلك إذا فسر القرب في البيت التالي تفسير حسياً، وإذا أخذ بالتفسير
المعنوي فسوف يدل على علو ومكانتها وأهميتها في القصر، واختصاص
السلطان بها :

به قبّة النصر مشهودة
وتلك التي قربها لن يرأما
وفي القصيدة بين الشاعر غرضه، وهو الأجر من الله:
ومن يغتنم بالمديح العطايا
فإني اغتيمت الأجور اغتيماً

(١) انظر: الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال دراسة تاريخية أثرية، محمد عبد الله عنان، مؤسسة الخانجي،

وهذه ملامح المدائح النبوية التي تميزها عن المدائح السياسية ذات الغرض الدنيوي^(١)

وختمت القصيدة بالصلاة عليه ﷺ:

وَصَلَّى إِلَهُهُ عَلَى الْمُصْطَفَى صَلَاةً تَدُومُ وَوَالَى السَّلَامَا
المدحة الرابعة: نونية^(٢)، جاءت في (٢٣) بيتاً من قصيدة عدد أبياتها: اثنان وستون، افتتحها بالغزل:

أَطَارَ الْكَرَى عَنْ مُقْلَتِي طَائِرُ الْبَانِ وَيَا لَوْ جَدِ أَفْئَانِي بِمُورِقِ أَفْئَانِ
ثم ذكر الرحلة:

وَمَا رَاعَنِي إِلَّا الْحُدَاةُ هَفَّتْ بِهِمْ مَعَ الصُّبْحِ ذِكْرِي لَمْ تَدْعُ غَيْرَ وَلَهَانِ
وصور الليل والنهار حينئذ حتى قال:

كَأَنَّ ضِيَاءَ الصُّبْحِ وَالشَّمْسُ بَعْدَهُ هِدَايَةُ خَيْرِ الْخَلْقِ مِنْ آلِ عَدْنَانِ
فكان انتقالاً إلى المدح النبوي، وبعد أشار إلى مدح الأنصار وعقبهم من بني الأحمر:

وَأَثَى عَلَى الْأَنْصَارِ فَوْقَ ثَنَائِنَا عَلَى عَقَبِ الْأَنْصَارِ فِي الزَّمَنِ الثَّانِي
مُلُوكِ بَنِي نَصْرٍ وَحَسْبُكَ أَنَّهُمْ لَأَكْرَمُ مَنْ أَجْرَى الْجِيَادَ بِمَيْدَانِ
وولج من خلاله إلى مدح الغني بالله:
هُمْ أُنْجَبُوا خَيْرَ الْمُلُوكِ مُحَمَّدًا رَفِيعَ الْعُلَا وَالْقَدْرِ وَالصَّيْتِ وَالشَّانِ
وذكر غرناطة وقصر الحمراء:

وَمَدَّتْ لَهُ غَرْنَاطَةُ أَيِّ مِعْصَمٍ مِنَ النَّهْرِ بِالْوَشْمِ التَّسِيمِيِّ مُزْدَانِ
وَأَبَدَتْ مِنَ الْحَمْرَاءِ أَبَدُ مَفْرِقٍ عَلَيْهِ مِنَ الْأَبْرَاجِ أَبَدُ تِيجَانِ
وَمَا أَبْصَرْتُ عَيْنٌ كَمَشُورِهَا الَّذِي تُنَاسِبُهُ فِي رَفْعَةٍ هِمَّةُ الْبَانِي
مُنِيفٌ عَلَى كُلِّ الْمَصَائِعِ شَادُهُ فَتَى الْجُودِ وَالْعَلْيَاءِ مِنْ نَسْلِ كَهْلَانِ

(١) انظر: المدائح النبوية ومديح أهل البيت، د. زكي مبارك، مكتبة الشرق الجديد، دمشق، ط ٢، ١٩٩٧م،

ص ٣٢.

(٢) انظر: الديوان، ص ١٥٥.

فَمَا لَبَنِي الْعَبَّاسَ فَخَرَّ بِمَا بَنَوْا وَلَا لِلْمُلُوكِ الصَّيْدِ مِنْ آلِ مَرْوَانَ
وَلِلَّهِ فِي مَغْنَاهُ لَيْلَةٌ سَابِعُ فَحَيًّا بِرُوحٍ لَا يَزَالُ وَرِيحَانِ

وختمها بالصلاة على الرسول ﷺ

وَأَخْتِمُ نَظْمِي بِالصَّلَاةِ عَلَى الَّذِي أَتَى خَاتَمًا لِلرُّسُلِ فِي خَيْرِ أَرْزَمَانَ
وَدَامَ الرِّضَى عَنْ آلِهِ أَنْجُمُ الْعُلَا وَأَصْحَابِهِ وَالتَّابِعِينَ بِإِحْسَانِ

الخامسة: هائية^(١)، في ١٨ بيتا من ثمانية وستين، ومطلعها:

بَاتَتْ تُحَدِّثُ عَنْ نَجْدٍ وَمَا فِيهَا فَخَلَّتْ دُرًّا سُقُوطَ اللَّفْظِ مِنْ فِيهَا
يتذكر الحب القديم:

وَأَعَصُرُ ذَهَبَتْ عَنِّي وَقَدْ خَتَمْتُ رَحِيقُ أُسَيِّ بِمِسْكِ مَنْ لِيَالِيهَا
أخذ يصف الأباطح:

وَبِالْأَبَاطِحِ مِعْطَارُ الْأَصَائِلِ إِنْ عَلَّتْ صَبَاهَا فَآسِي الْآسِ يَشْفِيهَا
ثم انتقل إلى المديح النبوي

كَأَنَّ عَاطِرَهَا ذَكَرُ الرَّسُولِ وَقَدْ أَغْرَى الرِّكَائِبَ بِالْأَشْوَاقِ حَادِيهَا
وانتقل بلا تخلص واضح:

رَدَّ حُنَيْنًا لِأَهْلِ الْكُفْرِ مُنْهَزِمًا بِقَبْضَةِ الرَّمْلِ قَبْلَ الْبَيْضِ يُمْضِيهَا
وَأَنَّ أُنْدُسًا هَذَا لِمُعْجَزَةٍ بِقَاوُهَا وَقَرَارُ فِي نَوَاحِيهَا
لَكِنْ مَتَى خَشِيَتْ إِثْلَافَهَا فَعَلَى رَبِّ الْوَرَى وَبَنِي نَصْرِ تَلَافِيهَا
وَقَدْ أَطْلَ زَمَانَ الْفَتْحِ طُولُ نَدَى مُحَمَّدٍ غَوَثِ أَهْلِيهَا وَحَامِيهَا

ويلحظ على نبويات ابن الحاج أنها لم تستقل بل جاءت مع موضوعات أخرى، فهي إذن من المولديات.

وتبدأ القصيدة بالغزل، ويأتي على آخره الندم على الماضي إلا المدحة النونية فإنه قطع الغزل فيها، وانتقل لذكر الرحلة مباشرة.

وهو غزل محتشم متأدب وفق السمة التي يتعين فيها تناول الغزل الذي

(١) انظر: السابق، ص ٢٠٤

يُصدّر به المديح النبوي مع ذكر الأماكن الحجازية والنجدية^(١)، كما أن التحذير من الهوى من ملامح هذا الموضوع.^(٢)

ويسبق المدح النبوي ذكر الرحلة، وفيها يذكر ابن الحاج الأماكن المقدسة بلسان المشتاق، وهو من تقاليد هذا الفن حتى تشابه فيها المادحون كثيراً^(٣).

ويتخلص الشاعر من مقدمة القصيدة إلى مدح النبي ﷺ بأن يجعل نهاية رحلته زيارة الرسول في الدالية والرائية والميمية، وعن طريق التشبيه المقلوب في النونية والهائية:

كَأَنَّ ضِيَاءَ الصُّبْحِ وَالشَّمْسَ بَعْدَهُ هِدَايَةَ خَيْرِ الْخَلْقِ مِنْ آلِ عَدْنَانَ^(٤)
كَأَنَّ عَاطِرَهَا ذِكْرُ الرَّسُولِ وَقَدْ أَغْرَى الرِّكَائِبَ بِالْأَشْوَاقِ حَادِيَهَا^(٥)

والدافع إلى تصنيفه ضمن التشبيه المقلوب أن الأصل تشبيه المعنوي بالحسي، وإلا فإن قوة الصفة لا شك أنها في الجنب النبوي الكريم. وكما تبين أن نبوياته من المولديات فقد اختتم المدح السياسي موضوعات النص، حيث يثنى على الحاكم، ويذكر أفعاله وأوصافه، ويكون قد جمع في القصيدة بين المدحين النبوي والسياسي^(٦).

وينتقل الشاعر من المدح النبوي إلى المدح السياسي بما يلي:

- توظيف التماثل الاسمي بين اسم النبي ﷺ واسم حاكم غرناطة محمد الغني بالله في الدالية:

وَلَنْ يَدْخُلَ النَّارَ امْرُؤٌ كَانَ بِاسْمِهِ مُسَمًّى وَلَكِنْ دَارُهُ جَنَّةُ الْخُلْدِ

(١) انظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، ١/٤١.

(٢) انظر: المدائح النبوية ومديح أهل البيت، ص ١٥٢-١٥٣.

(٣) انظر: الحب المحمدي ص ١١٩-١٢٠.

(٤) الديوان، ص ١٥٥.

(٥) السابق، ص ٢٠٤.

(٦) انظر: الحب المحمدي ١٢١.

كَمَثَلَ أَمِيرِ الْمُسْلِمِينَ مُحَمَّدٍ أَجَلَ بَنِي نَصْرٍ وَخَيْرِ بَنِي سَعْدٍ^(١)

- الانتقال إلى مدح الأنصار ﷺ الذين آزرُوا رسولَ الله ﷺ ثم مدح حفدتهم

بني نصر بن الأحمر إلى أن يصل إلى الغني بالله وذلك في الميمية والنونية:

لَأَنْصَارِهِ الْفَخْرُ جَدُّ التَّحَافَا بَزُهُرِ النُّجُومِ وَجَلَّ التَّحَامَا^(٢)

وقوله:

وَأَثَى عَلَى الْأَنْصَارِ فَوْقَ ثَنَائِنَا عَلَى عَقَبِ الْأَنْصَارِ فِي الزَّمَنِ الثَّانِي

مُلُوكِ بَنِي نَصْرٍ وَحَسْبُكَ أَنَّهُمْ لِأَكْرَمِ مَنْ أَجْرَى الْجِيَادَ بِمَيْدَانِ^(٣)

أما الرائية فلم يأت مدحها السياسي من المصدر، وكانت الهائية بلا تخلص.

والوارد من المدح السياسي متعلق بالغني بالله، ما عدا الرائية التي وجهت

إلى حاكم المغرب أبي بكر السعيد^(٤) ولم تكتمل القصيدة، والعلاقة بين

المدحين هي علاقة الفرع بالأصل، فإن الرسول ﷺ قدوة آمر، والسلطان

مقتدٍ منفذ^(٥).

وتحتوي الميمية والنونية على ذكر ما يشير إلى مناسبة الاحتفال بالمولد

النبوي وكان ختامهما بالصلاة على الرسول ﷺ، وهو من سمات النبويات^(٦)،

وأما صفات المدح، فهي ظهر مدح خصاله المعنوية الشريفة، كالصدق

والهدى:

نَبِي قَوْوَلِ الصَّدَقِ يَرْشِدُ لِلْهَدَى رَسُولُ صَدُوقِ الْقَوْلِ يَهْدِي إِلَى الرِّشْدِ^(٧)

ويُلاحظ أن الشطر الثاني من البيت الثاني مكرر عن شطره الأول؛ ولعله

(١) الديوان، ص ٨٦

(٢) السابق، ص ١٤٨

(٣) السابق، ص ١٥٧

(٤) أبو يحيى أبو بكر السعيد بن أبي عنان فارس المربني بويغ صغيرا في آخر سنة ٧٥٩هـ، ولم يدم حتى خلع سنة

٧٦٠هـ، وقُتل غرقا وعمره عشر سنين. انظر: روضة النسر في دولة بني مرين، إسماعيل بن الأحمر (٨٠٧هـ)،

تحقيق: عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، ١٩٦٢م، ص ٣٠.

(٥) انظر: الحب المحمدي، ص ٤١.

(٦) انظر السابق، ص ١٢٠

(٧) الديوان، ص ٨٥

لتأكيد معناه.

ويصف النبي بالنور الذي هدى الخلق:

كَأَنَّ ضِيَاءَ الصُّبْحِ وَالشَّمْسِ بَعْدَهُ هِدَايَةَ خَيْرِ الْخَلْقِ مِنْ آلِ عَدْنَانَ^(١)
ويضفي إحساسا شاعريا لقصة ظل الغمامة التي رُوي أنها أظلت المصطفى ﷺ كي تقيه حر الشمس^(٢)، فتصور ابن الحاج أن الغمامة قد حلت بين شمسين:

وَفِي الشَّامِ قَدْ ظَلَّلَتْهُ الْغَمَامُ فَيَا شَرَفَ اللَّهِ تِلْكَ الشَّامَا
سَرَتْ بَيْنَ شَمْسَيْنِ كِلْتَاهُمَا بِنُورٍ وَهْدِيٍّ يَسُرُّ الْأَنَامَا
لَكِنَّ ذَاتَ النَّبِيِّ الشَّرِيفِ مِنَ الشَّمْسِ أَجْلَى وَأَعْلَى مَقَامَا^(٣)
وكرر الصورة مختصرة في مدحة أخرى:

وَوَظَلَّلَتْهُ الْغَمَامُ الْوُطْفُ وَأَقِيَّةً شَمْسًا عَلَى الْأَرْضِ لَا شَمْسٌ تُضَاهِيهَا^(٤)
وقال في ذكر ضياء النبوة وتفوقه على ضياء البدر والشمس:

وَقَدْ رَحِمَ اللَّهُ أَرْحَامَهَا بِنُورٍ أَضَاءَ وَمَا إِنَّ تَوَارِي
فَلَوْ زَارَهُ الْبَدْرُ بَانَ لَهُ مِنَ الشَّمْسِ عَنْهُ الْقُصُورُ اضْطِرَارًا^(٥)
ولا يخفى ضعف تأليف البيت الثاني.

ومن الصفات النبوية الرحمة التي جاءت لتعم العالمين، وعنهما قال ابن الحاج:

رَسُولٌ أَتَى رَحْمَةً لِلنُّورِ عَلَى حِينِ خَافُوا بَوَاحًا بَوَارًا^(٦)
رُؤُوفٌ رَحِيمٌ خُصَّ بِاسْمَيْنِ عَظْمَا لِأَنَّهُمَا لِلَّهِ سُبْحَانَهُ اسْمَانِ

(١) السابق، ص ١٥٥

(٢) انظر في تضعيف القصة: السيرة النبوية الصحيحة، د. أكرم ضياء العمري، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ١/ ١٠٦-١١١

(٣) الديوان، ص ١٤٧

(٤) السابق، ص ٢٠٥

(٥) السابق، ص ١٠٢

(٦) السابق، الموضع نفسه

رَسُولُ أَتَى لِلْخَلْقِ أَجْمَعَ رَحْمَةً وَجَاءَ بِنُورٍ لِلْأَنَامِ وَفُرْقَانٍ^(١)
رَسُولُ أَتَى لِلْخَلْقِ أَجْمَعَ رَحْمَةً وَأَنْجَحَ قَصْدَ الْمُتَبَقَّى أَحْسَنَ الْقَصْدِ^(٢)

ويعد رعاية الجوار من الخصال العربية الأصيلة التي زادها الرسول ﷺ مكانة وتشريفاً :

وَهَذَا النَّبِيُّ الْكَرِيمُ الَّذِي يُقِيلُ الْعِثَارَ وَيَرْعَى الْجَوَارَا
رَفِيعُ الْمَنَاسِبِ عَمَّا وَخَالاً مَنِيْعُ الْجَوَانِبِ أَهْلًا وَجَارًا^(٣)
وقد امتاز الرسول ﷺ بجلالة القدر:
أَجَلُ النَّبِيِّينَ وَالرُّسُلِ طُرًّا وَخَيْرُهُمْ أُمَّةً وَائْتِمَامًا^(٤)
وأنه خاتم الرسل:

وَأَخْتِمُ نَظْمِي بِالصَّلَاةِ عَلَى الَّذِي أَتَى خَاتَمًا لِلرُّسُلِ فِي خَيْرِ أَرْزَمَانِ^(٥)
وجاءت به البشائر في الكتب السابقة:

بِهِ بَشَّرَ الْإِنْجِيلُ عِيسَى بْنَ مَرْيَمَ وَبَشَّرَتِ التَّوْرَةُ مُوسَى بْنَ عِمْرَانَ^(٦)
ومدحه بالأفضلية على الخلائق:
مُحَمَّدٌ خَاتِمُ الْأَرْسَالِ أَوْلُهَا فِي الْفَضْلِ شَمْسُ هَوَاهَا بَدْرُ نَادِيهَا
خَيْرُ الْخَلَائِقِ عَلَيْهَا وَسَافِلُهَا خَيْرُ الْبَرِيَّةِ مَاضِيهَا وَآتِيهَا^(٧)
وأنه ذو فضل قبل البعثة:

وَكَمْ حَازَ فِي عَصْرِ الصَّبَا مِنْ فَضَائِلٍ تَأَدَّتْ لَنَا مِنْ بَيْنِ مَثَى وَوَحْدَانِ^(٨)
وأن العقول متحققة من صدق نبوته:

(١) السابق، ص ١٥٦

(٢) السابق، ص ٨٦

(٣) السابق، ص ١٠٢

(٤) السابق، ص ١٤٧، وقوله: (النبیین) جمع نبيء لغة في نبي، وعليها قراءة نافع المدني السائدة في المغرب والأندلس، انظر: لسان العرب، ١٤/١٦٩، ونهاية البيت في الديوان: (ائتتاما) ولا معنى له.

(٥) الديوان، ص ١٥٨.

(٦) السابق، ص ١٥٦

(٧) السابق، ص ٢٠٤

(٨) السابق، الموضع نفسه.

وَلَوْلَا مَا كَانَ هَذَا الْوُجُودُ وَلَا انْقَسَمَ الْحُسْنُ فِيهِ انْقِسَامًا^(١)

وَلَا ارْتَسَمَتْ فِي طُرُوسِ الْعُقُولِ حُرُوفُ الْحَقَائِقِ مِنْهُ ارْتِسَامًا^(٢)

وينص ابن الحاج على الاعتصام بحبل الله، الذي أمر القرآن به، وامتنل به النبي ﷺ؛ ولا ريب أن حال الأندلس بحاجة شديدة للاقتداء به عليه الصلاة والسلام في هذا الاعتصام أكثر من أي وقت آخر :

وَيَا لَكَ مِنْ عَاقِبِ حَاشِرٍ يُطِيلُ بِحَبْلِ الْإِلَهِ اعْتِصَامًا^(٣)

ويمدح ذكره العطر الذي ما زال يجذب الشوق:

كَأَنَّ عَاطِرَهَا ذَكَرُ الرَّسُولِ وَقَدْ أَغْرَى الرِّكَائِبَ بِالْأَشْوَاقِ حَادِيهَا^(٤)

وذكر من صفاته الحسية جماله، فقال:

وَلَوْلَا مَا كَانَ هَذَا الْوُجُودُ وَلَا انْقَسَمَ الْحُسْنُ فِيهِ انْقِسَامًا^(٥)

وَقَدْ أَنْجَبَتْهُ أَزْهَرُ الْمَجْدِ أَزْهَرًا كَرِيمًا كَرِيمَ الْخَالِ وَالْأَبِ وَالْجَدِّ^(٦)

ولا يوجد غير هذين البيتين، على الرغم من أن المدائح النبوية تعنى وتفصل في الوصف الحسي له ﷺ^(٧)، ومن معاني المدح نسبه الرفيع:

رَفِيعُ الْمُنَاسِبِ عَمَّا وَخَالًا مَنِيعُ الْجَوَانِبِ أَهْلًا وَجَارًا

نَمَتْهُ إِلَى الْغُرْمِ مِنْ هَاشِمٍ مَحَاتِدُ طَالَتْ وَطَابَتْ نِجَارًا^(٨)

نَمَتْهُ بِهَالِيلٍ مِنْ هَاشِمٍ وَزَهْرُهُ أَزْهَرَ نَدْبًا هُمَامًا^(٩)

صَرِيحٌ نَمَتْهُ الْغُرْمُ مِنْ آلِ هَاشِمٍ وَأَحْمَدُهُ نَيْلَ الْعُلَا شَيْبَةُ الْحَمْدِ

(١) السبب في الوجود هو ما جاء في قوله تعالى: {وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون} [الذاريات: ٥٦]

(٢) الديوان، ص ١٤٧

(٣) السابق، ص ١٤٨

(٤) السابق، ص ٢٠٤

(٥) السابق، ص ١٤٧.

(٦) السابق، ص ٨٥.

(٧) انظر: لمدائح النبوية ومديح أهل البيت، ص ٣٥-٣٦.

(٨) الديوان، ص ١٠٢.

(٩) السابق، ص ١٤٧.

وَقَدْ أَنْجَبَتْهُ أَزْهَرُ الْمَجْدِ أَزْهَرًا كَرِيمًا كَرِيمَ الْخَالِ وَالْأَبِ وَالْجَدِّ^(١)

والغالب على معاني المدح ذكر معجزاته: وأولها المعجزة الخالدة: القرآن

الكريم، وهو من المعاني التي ترد كثيرا في المدائح النبوية.^(٢)

وَكَانَ لَهُ مِنْ مُعْجَزَاتِ سَوَاطِعِ تَجَلَّى عَنِ الْحَصْرِ الْمَوَاصِلِ وَالْعَدِّ

وَأَعْظَمُهَا الْقُرْآنُ لَا شَكَّ إِنَّهُ لَبَاقٍ مُحِيلُ الشَّكِّ وَالْقَوْلِ بِالْجَحْدِ

تَحَدَّى بِهِ أَهْلَ الْفَصَاحَةِ مُعْجَزًا فَمَا كَانَ جَهْلًا كُفْرُهُمْ بَلْ عَلَى عَمْدٍ^(٣)

وقوله:

رَسُولٌ أَتَى لِلْخَلْقِ أَجْمَعَ رَحْمَةً وَجَاءَ بِنُورٍ لِلْأَنَامِ وَفُرْقَانٍ

وَإِنَّ كِتَابَ اللَّهِ أَعْظَمُ آيَةٍ تَجَلَّتْ فَلَمْ تُنْكَرْ سَنَا الصُّبْحِ عَيْنَانِ^(٤)

وقد اشتركت المدائح في ذكر ما يروى عما حدث في بلاد فارس عند

ولادته من خمود نار المجوس وتهدم إيوان كسرى، وغلب فيها ذكر غور

بحيرة ساوى^(٥)، وما ورد من نبع الماء من فروج أصابعه وانشقاق القمر:

وَكَمْ حَازَ فِي عَصْرِ الصَّبَا مِنْ فَضَائِلٍ تَأَدَّتْ لَنَا مِنْ بَيْنِ مَتْنِي وَوَحْدَانِ^(٦)

وَالْجَذْعُ حَنْ لَهُ كُلُّ الْحَنِينِ فَمَا شَجَا بِطَيْبَةِ جَذْعًا كَادَ يُغْدِيهَا

كَأَنَّما الْوُرُقُ إِذْ غَنَّتْ بِأَغْصَانِهِ قَدْ عَلَّمَتْهُ فَأَضْحَى بَعْدَ يَحْكِيهَا^(٧)

وَحَنْ إِلَيْهِ الْجَذْعُ وَاشْتَدَّ حُزْنُهُ وَمِنْ قَبْلُ لَمْ تَشْكُ الْجُدُوعُ بِفُقْدَانِ

كَأَنَّ الَّذِي غَنَّتْ بِهِ وَهُوَ نَاعِمٌ مِنَ الْوُرُقِ أَعَدَّتْهُ بِفَاحِ أَحْزَانِ^(٨)

(١) السابق، ص ٨٥.

(٢) السابق، ص ١٥٧.

(٣) السابق، ص ٨٦.

(٤) السابق، ص ١٥٦.

(٥) ما روي من خمود نار المجوس وتهدم إيوان كسرى وغور بحيرة ساوى غير ثابت بسند صحيح، انظر: السيرة

النبوية الصحيحة، ١/١٠٠.

(٦) الديوان، ص ١٥٦.

(٧) السابق، ص ٢٠٥.

(٨) السابق، ص ١٥٧.

وهي كسائر المدائح النبوية تعمر بالبديع خاصة المقابلة والاقتباس^(١).
وفي بعض المفاهيم التي عرضها ابن الحاج وحاكى بها الكثير من أصحاب
المدائح النبوية مجاوزة للحكم الشرعي الذي يجب الامتنال له، خاصة ما
يتعلق بالاستغاثة والشفاعة^(٢).

٢. مدح الحكّام:

وذلك حينما يكون الممدوح من أهل الحكم والسياسة، وعليه أغلب
مدائح ابن الحاج، وهو موزّع على ثلاث دول: بني حفص بتونس، وبني
مرين في المغرب الأقصى والأوسط، وبني نصر بن الأحمر بغرناطة، ولم
يكن توزيعها متساويا؛ فالوارد للدولة الحفصية مقطّعة من بيتين فقط
هما:

وَقَالُوا أَبُو حَفْصٍ حَوَى الْمُلْكَ غَاصِبًا وَإِخْوَتُهُ أَوْلَى وَقَدْ جَاءَ بِالنُّكْرِ
فَقُلْتُ لَهُمْ كُفُّوا فَمَا رَضِيَ الْوَرَى سِوَى عُمَرَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِ أَبِي بَكْرٍ^(٣)

أما مدحه في بني مرين في أثناء خدمته للدولة المرينية فهو أكثر من
الحفصية ودون النصرية، وهو موجه إلى أبي عنان المريني، والمتوافر من
نصوص هذا المدح هو ما ورد في كتابه "فيض العباب"، وعددها خمس
قصائد، كانت الأولى للتهنئة بشفاء أبي عنان، أتت في سبعة وثلاثين بيتا،
واختصت من بين الطوال أنها بلا مقدمة وجدانية، بل ذكر أن شفاء أبي
عنان كان مطلبا وكان موهبة من الله:

مَطَالِبُ إِلَّا أَنَّهُنَّ مَوَاهِبُ قَضَى اللَّهُ أَنْ تُقْضَى فَنِعْمَ الْمَطَالِبُ

(١) انظر: السابق، ص ١٢٤

(٢) انظر: المدائح النبوية بين المعتدلين والغلاة، د. محمد بن سعد بن حسين، مطابع الفرزدق، الرياض، ط ١،

١٤٠٦هـ، ص ٧٥-٨٥.

(٣) الديوان، ص ١١٦

شِفَاءُ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ وَإِنَّهُ لِأَكْرَمُ مَنْ تُحْدَى إِلَيْهِ الرِّكَائِبُ^(١)

وفي الشطر الأخير من البيت السابق يظهر فيه أثر الترحال الذي عاشه ابن الحاج، كما ظهر أيضا في عدة أبيات من هذه القصيدة:

كَرِيمٌ فَلَا الْحَادِي النَّجَائِبَ مُخْفِقٌ لَدَيْهِ وَلَا الْمُنْضِي الرِّكَائِبَ خَائِبٌ
وَكَمْ خَلْتُ بَرْقًا فِي الدُّجَى نُورَ بَشْرِهِ تَشْرِيمٌ سَنَاهُ النَّاجِيَاتُ النَّجَائِبُ

ثم يصور الحال التي كانت وقت مرض أبي عنان، وأثره في الكون في نظر ابن الحاج الذي غطت الهموم على قلبه وأتعبته:

وَكَمْ قُلْتُ غَابَ الْبَدْرُ وَالشَّمْسُ ضَلَّةٌ^(٢) وَرَأَيْتُ عَلَى قَلْبِي الْهُمُومُ النَّوَاصِبُ
وَلَمْ يَغِبَا لَكِنْ شَكَا الضَّرْفَارِسُ وَأَوْحَشَ مِنْهُ مَجْلِسُ الْمُلِكِ غَائِبُ

وهذه سمة تغلب على مديح ابن الحاج حيث يحرص على إبلاغ ممدوحه بمشاعره، فابن الحاج يتحدث عن نفسه في مدائحه.

ثم يُذكر بقوة أبي عنان وبطولاته الحربية لأجل رفع معنوياته، ويحمل أيضا رسالة تذكير لأعدائه المتربصين به الذين سعوا إلى استغلال ضعفه الجسدي:

هَنِيئًا فَقَدْ صَحَّ الْإِمَامُ الَّذِي بِهِ ثَقُلَ السُّيُوفُ الْمُرْهَفَاتُ الْقَوَاصِبُ
وَمُسْتَأْصِلُ الْفَلِ الْمَغِذُ جِيَادُهُ لِضَرْبِ كَمَا تَرْغُو الْفُحُولُ الضَّوَارِبُ
وَمَنْ حَطَّمَ السُّمَرَ الطَّوَالَ كُعُوبُهَا بِطَعْنِ كَمَا امْتَحَ الرِّكِيَّةَ شَارِبُ
وَكَرَّ عَلَى أَرْضِ الْعِدَى بِفَوَارِسٍ كَأَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ أَسَدٌ غَوَالِبُ

وكانت الصفات التي مدح بها ابن الحاج أبا عنان تقليدية جدا، إذ مدح بصفتين اتفق عليهما معظم الشعراء، وهما الشجاعة والكرم، وقد جمعهما في قوله:

أَرَى بِذَلِكَ النُّعْمَى فَفُضِّتْ مَكَاسِبُ أَرَى بِأَسْهٍ الْأَنْضَى فَفُضِّتْ كَتَائِبُ

وكان الكرم أوفر نصيبا حتى أقحم في بعض الصور

(١) السابق، ص ٤٣

(٢) الضَّلَّة: (الغيوبة)، ويقال: ذهب فلان ضلة، أي لم يُدر أين ذهب، انظر: لسان العرب، ٥٨/٩.

كَأَنَّ ظَبَاهُمْ فِي الْهَيَاجِ أَكْفُهُمْ تَجُودُ وَأَرْوَاحُ الْعُدَاةِ مَوَاهِبُ
 فظبا السنان التي تزهرق الأرواح بكثرة تشبه الكف المعطاء التي تخرج المال
 بسخاء، وفي هذا بعد شديد في الجامع بين طريفي التشبيه وضعف في الصلة،
 لكنها اقتربت في مخيلة ابن الحاج لرغبته الملحة في العطاء، وهذا الإلحاح في
 التكسب يبرز كثيرا في مدائحه.

ولا يخرج عن المتعارف في تناول صفة الكرم حيث يشبه صاحبها بالبحر
 والسحاب:

هُمْ مَا هُمْ حَدَّثَ عَنِ الْبَحْرِ أَوْ بَنِي مَرِينٍ فَتَنْهَجُ الْقَوْلِ أَبْلَجُ لَأَحِبُّ
 أَنَامِلُهُ يَرَوِي الْوَرَى صَوْبُ جُودِهَا فَلَوْلَا دَوَامُ الرِّيِّ قُلْتُ السَّحَابُ

ومن الصفات التي مدح ابن الحاج أبا عنان النسب القيسي، فيقول:
 مِنَ الْبَيْتِ شَادَتْ قَيْسُ عَيْلَانَ فَخَرُهُ فَطَالَتْ مَعَالِيهِ وَطَابَتْ مَنَاسِبُ
 وَأَحْيَا لَهُ مُلْكُ الْخَلِيفَةِ فَارِسٍ مَاتَرُ غَالَتْهَا اللَّيَالِي الدَّوَاهِبُ
 ولا يقتصر على الأوصاف المعنوية بل يذكر الأوصاف الحسية التعبيرية،

إذ يمدح أبا عنان ببشر الوجه فيشبهه وجهه بالبرق، وذلك في قوله:
 وَكَمْ خَلَتْ بَرْقًا فِي الدُّجَى نُورَ بَشَرِهِ تَشِيمُ سَنَاهُ النَّاجِيَاتُ النَّجَائِبُ
 والتكسب كان بارزا ومكشوفًا، إذ من المتعارف عليه أن شعراء المدح
 مع إلحاحهم في العطاء يكونون واثقين بشعرهم يصفونه بالقوة والسيرورة
 ويجعلونه حقيقا بالصلة والإكرام، كأن ما ينالون عوض عما ينشئون، أما
 ابن الحاج فقد كان في هذه القصيدة مستصغرا لنفسه وشعره فقال طالبا
 من الممدوح إعارة البلاغة وتعليم البيان:

أَعْرَنِي أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِلَاغَةً فَإِنِّي عَنْ عَجْزٍ لِمَدْحِكَ هَائِبُ
 وَأَنْطِقُ لِسَانِي بِالْبَيَانِ مُعَلِّمًا فَإِنِّي فِي التَّعْلِيمِ لَا الْجُودِ رَاغِبُ
 وَكَيْفَ تَرَى لِي بَعْدُ فِي الْجُودِ رَغْبَةً وَجُودُكَ لِي فَوْقَ الَّذِي أَنَا طَالِبُ

وفي أواخر القصيدة يستصغر ابن الحاج أن يسميها مدحة، بل لا يعد نفسه
 شاعرا يلقي قصيدة مدح بل هو عبد يخلص في الدعاء وما القصيدة إلا

مذهب من مذاهب الدعاء، وما ابن الحاج - حسب كلامه - إلا عبد ينتظر جزاء إخلاصه:

وَحَسْبِي دُعَاءٌ لَوْ سَكَتُ كُفَيْتُهُ كَمَا قِيلَ لَكِنْ فِي الدُّعَاءِ مَذَاهِبُ
وَمَا أَنَا إِلَّا عَبْدُكَ الْمُخْلِصُ الَّذِي يُرَاقِبُ فِي إِخْلَاصِهِ مَا يُرَاقِبُ
وهذا من المبالغة الممقوتة الغريبة، فمقتها جاء من تجاوز الحد الشرعي والإنساني الذي يحفظ للنفس مكانتها، ويأبى عليها الخروج عن هذا الإطار.

ثم بين أن غرض القصيدة ليس المدح وإنما الاعتذار:
فَخُذْهَا تَبْتُ الْعُذْرَ لَا الْمَدْحَ إِنَّهُ هُوَ الْبَحْرُ قُلْ هَلْ يَجْمَعُ الْبَحْرَ حَاسِبُ
ويختتم القصيدة بما يناسب المقام، وهو الدعاء للمدوح بالشفاء من كل ضر ونيل الأجر، وأن تكون النوائب مقصورة على أعدائه:
وَعُوفِيَتْ مِنْ ضُرٍّ وَأُعْطِيَتْ أَجْرُهُ وَلَا رَوْعَتْ إِلَّا عِدَاكَ النَّوَائِبُ
فأشبهه المتنبي في تهنته المشهورة لسيف الدولة بعد شفاؤه، من حيث الدعاء بانصراف النوائب عن المدوح إلى أعدائه:

الْمَجْدُ عَوْفِيَّ إِذْ عَوْفِيَتْ وَالْكَرَمُ وَزَالَ عَنْكَ إِلَى أَعْدَائِكَ الْأَلَمُ^(١)
ولقد أشار ابن الحاج إلى إحدى عبارات المتنبي الذي يقول:
وَهَذَا دُعَاءٌ لَوْ سَكَتُ كُفَيْتُهُ لِأَنِّي سَأَلْتُ اللَّهَ فَيْكَ وَقَدْ فَعَلَ^(٢)
والمدحة الثانية لأبي عنان جاءت معارضة لقصيدة لأعشى همدان، ولم يكن ابن الحاج وحده الذي عارضها بل شاركه شعراء البلاط المريني، وذلك أن أبا عنان حين نجح في إخماد بعض القبائل الثائرة تناول في مجلسه أحد كتب الأدب فوجد بيتين من قصيدة للأعشى الهمداني، رأى أنهما يطابقان الحال التي آل إليها الثوار، وهما:
بَجُنْدٍ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ وَخَيْلِهِ وَسُلْطَانِهِ أَمْسَى مُعَانًا مُؤَيَّدًا

(١) شرح ديوان المتنبي، (٣٥٤هـ) تعليق: د. يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٧م، ٣٣٠

(٢) السابق، ص ٢٢٢

لِيَهْنَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ ظُهُورُهُ عَلَى أُمَّةٍ كَانَتْ بُغَاءً وَحَسَدًا^(١)
فتبارى الشعراء حوله في معارضة القصيدة وكان منهم ابن الحاج، وأنشأها
في ٤١ بيتاً^(٢)، وامتازت عن السابقة بالمقدمة الوجدانية التي استغرقت ١٨ بيتاً
أي نصف النص تقريبا.

وعلى الرغم من أن ابن الحاج جاء بهذه القصيدة من باب المعارضة
والاحتذاء وقد سبقه وشاركه في هذا الباب وقت مناسبة القصيدة شعراء
آخرون سمعوا قراءة أبي عنان لبيتي أعشى همدان، وأخذوا يلقون عليه ما
أنشؤوا فإن شخصيته في النص كانت أكثر ثقة بمؤهله الشعري عما سبق
حتى وصف نفسه بخطيب الكون؛ وربما دفعه إلى ذلك التنافس مع الشعراء:
فَقَامَ خَطِيبُ الْكَوْنِ نَحْوَكَ سَاعِيًا وَوَأَفَاكَ كَالْأَعَشَى عَلَى الْقُرْبِ مُنْشِدًا
وإن كان التشبيه في الشطر الثاني قد غض من المنزلة التي ادعاها؛ حيث
صوّر نفسه كأنه أعشى همدان وقد صار قريبا من الممدوح.

وهذا الافتخار بالذات (خطيب الكون) هو فرق ثان عن المدحة الأولى،
وثمة فرق ثالث وهو أن ابن الحاج يبيث في هذه القصيدة بعضا من الحكم
ويجعلها مستندا ترجع إليها أهمية صفات المدح التي يثبتها، فهو يمدح أبا
عنان بالتقى:

تَقِيٌّ لَهُ الْعُقْبَى فَلَا السَّعْيُ خَائِبٌ أَبَى اللَّهِ إِلَّا أَنْ تُتَالَ وَتُحْمَدَا
ثم يبرز أهمية هذه الصفة:

وَفِعْلُ الْفَتَى كُلُّ عَلَى الْمَجْدِ وَالْعُلَا إِذَا كَانَ عَنْ تَقْوَى الْمُهَيَّمِنِ مُبْعَدَا
فمن يعلو بدونه فسوف تكون أفعاله منهكة لما وصل إليه.

ثم مدحه بأنه يفرق المال ويجمع الشاء، ويتبع هذه الصفة نتيجتها وحصيلتها
وهو خلود الذكر:

(١) ديوان أعشى همدان وأخباره، (٨٣هـ) تحقيق: د. حسن عيسى أبو ياسين، دار العلوم، الرياض، ط١،

١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ص ١٠٣، وجاءت (جنود) في موضع (بجند)

(٢) انظر الديوان، ص ٧٩

كَرِيمٌ بِشَمْلِ الْحَمْدِ ظِلٌّ مُجَمَّعًا وَلِلشَّمْلِ شَمْلُ الْمَالِ ظِلٌّ مُبَدَّدًا
وَحَيْرٌ مِنَ الْمَالِ الْجَزِيلِ لِكَاسِبٍ ثَنَاءٌ عَلَيْهِ لَا يَزَالُ مُخَلَّدًا
وإذا كان شعراء المدح قد أكثروا من ذكر الشجاعة والكرم وابن الحاج
منهم فقد قرر ذلك جاعلا تلك الصفتين مرجع أوصاف الشرف:
وَمَا تُعْرِفُ الْأَوْصَافُ فِي شَرَفٍ سِوَى إِذَا قُسِمَتْ بَيْنَ الشَّجَاعَةِ وَالنَّدَى
ويستمر ابن الحاج على هذا النهج، فوصف الممدوح بالتفاؤل، وهذه صفة
مدح، لأنها واردة عن الرسول ﷺ القائل: (لا عدوى ولا طيرة، ويعجبني الفأل
الصالح: الكلمة الحسنة)^(١).

هَذَاكَ لِأَخْذِ الْفَأْلِ وَالْفَأْلُ مُنْجِبٌ كَمَا جَاءَ عَمَّنْ جَاءَ بِالنُّورِ وَالْهُدَى
وَضَمَّنَ فِي آخِرِهَا تِلْكَ الْبَيْتَيْنِ مَعَ مَطْلَعِ الْقَصِيدَةِ:
أَبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُتَمَّمَ نُورُهُ وَيُخَمِّدَ نَارَ الْفَاسِقِينَ فَتَخْمُدَا
وهو ما يوحي أن ابن الحاج قد اطلع على قصيدة الأعشى لكن ذلك لم
يؤد إلى أن تتجاوز المعارضة الوزن والقافية وأن يكون غير تقارب المناسبة
موضع التشابه، فلا أثر غير ذلك، وما يوجد من أثر لشاعر على هذا النص
يكاد ينحصر في المتنبي إذا فضل ابن الحاج ممدوحه على ممدوح للمتنبي
وهو محمد بن علي بن سيار بن مكرم:
شَدِيدٌ عَلَى الْأَعْدَاءِ مَا ابْنُ مُكَرَّمٍ بِأَشْجَعٍ مِنْهُ فِي الْحُرُوبِ وَأَنْجَدَا
الذي مدحه ببعض القصائد^(٢).

والمدحة الثالثة كانت الأقصر، وقد قالها على البديهة إثر مرور سحابة
بمكان نزول أبي عنان ثم أقشعت تلك السحابة بعد أن أرسلت سيلها،
فصوّرها ابن الحاج عبر فن حسن التعليل، إذ ادعى أنها ما فعلت ذلك إلا
لأجل محبة السحابة لأبي عنان وأنها ما أتت إلا شوقا إليه وما أمطرت إلا
لتقبيل الأرض التي حلها:

(١) صحيح البخاري، حديث رقم: (٥٧٥٦).

(٢) انظر مثلاً: شرح ديوان المتنبي، ص ٥٣.

قَدْ حَنَّتِ السُّحْبُ مِنْ شَوْقٍ إِلَيْكَ وَلَمْ تَشْعُرْ بِذَلِكَ إِذْ جَاءَتْ عَلَى قَدَرٍ
وَأَسْتَشْعَرْتَ أَنَّ لَمْ نَدْرِ مَا قَصَدْتَ فَأَرْسَلْتُ سَيْلَهَا يَسْعَى عَلَى الْأَثَرِ
فَقَبَّلَ الْأَرْضَ إِعْظَامًا وَأَوْسَعَهَا لَثَمًا وَلَمْ يَطْوِ مِنْ كَشْحٍ عَلَى ضَرَرٍ^(١)

وحسن التعليل يظهر كثيرا لدى شعراء المدح المرافقين لمدوحهم، ويكون هذا الفن البديعي فرصة لتفسير مظاهر كونية وأحداث سياسية تأتي عكس ما يشتهي الممدوح أو يستحسن، ولا يخفى ما في معظم أمثله. والأبيات السابقة منها - من غلو لا يصح أن ينسب للمخلوق.

والمدحة الرابعة^(٢) كانت بمناسبة استيلاء أبي عنان على قسطنطينة، وهي أطول مدحة فيه بلغت ٦٤ بيتا، جاءت المقدمة في ٢١ بيتا، وهي ثلث القصيدة تقريبا، وقد بدأ المدحة ببيان أن أهل قسطنطينة مقبلون على رغد من العيش:

وَقَدْ يُدْرِكُ الْإِنْسَانُ مَا لَمْ يَكُنْ بِرَاجٍ وَيُعْطَى فَوْقَ مَا نَالَ مِنْ قَصْدٍ
كَمَا أَوْسَعَ الْقَوْمُ الَّذِينَ حَوْتَهُمْ قَسَنْطِينَةُ جُودًا وَرِفْدًا عَلَى رِفْدٍ
أَنَابُوا لِمَوْلَانَا الْخَلِيفَةَ فَارِسٍ فَفَازُوا بِنَيْلِ السَّعْدِ وَالْعَيْشَةِ الرَّغْدِ
فَأَذَعْنَ أَهْلُوهَا وَجَاءَ أَمِيرُهُمْ لِأَكْرَمِ مَوْلَى شَأْنِهِ الرَّفْقُ بِالْعَبْدِ

وفي النص إشارات من ابن الحاج موجهة إلى أبي عنان إلى الرفق بأهل قسطنطينة وفق ما ذكر الشاعر من أنهم سينالون حياة سعيدة تحت حكمه،

وهذا إخبار في ظاهره، لكنه يحمل معنى الطلب، يعززه التذكير بالعهد:
وَتَأْبَى الْعُلَا إِلَّا السَّمَا حَةَ وَالنَّدَى وَسِرُّ الثُّقَى إِلَّا الْبَقَاءَ عَلَى الْعَهْدِ
ثم يعتذر عن تمنعها بفن بلاغي، وهو حسن التعليل، وقد تقدم في المدحة السابقة، وفرقه هنا أنه عن حدث سياسي وأما ما سبق فكان مظهرا كونيا:

وَمَا اتَّبَعَتْ يَوْمًا قَسَنْطِينَةُ الْهَوَى هَوَاهَا وَلَا كَانَ التَّمَنُّعُ عَنْ عَمَدٍ

(١) الديوان، ص ١١٨.

(٢) انظر: السابق، ص ٩١.

وَلَكِنْ لَتَحْظَى بِاقْتِرَابِ خَلِيفَةٍ يَدْرِينُ بِتَقْوَى اللَّهِ فِي الْحَلِّ وَالْعَقْدِ

وأما الصفات التي مدح بها فيذكر أن أبا عنان اسم على مسمى :

وَلِلَّهِ يَا لِلَّهِ فَارِسُ الَّذِي غَدَا كَأَسْمِهِ وَالْخَيْلُ خَوْفَ الرَّدَى تُرْدِي

وفي النص تفصيل لمجريات الحدث: (القتال والظبا الباسمة والصوارم المتوردة والعجاج والجماجم والخيول والدروع والفتح والحصار والعفو)، على نحو يبرز قوة الجيش المريني وبسالته.

والأبرز في النص هو الافتخار بالمغرب على المشرق، وأن الريادة آتية من لدن الغرب:

وَلَا تُبْدِ شَمْسَ الشَّرْقِ فَالْغَرْبُ مُطْلِعٌ شُمُوسَ هُدًى تُبْدِي لِذِي الرُّشْدِ مَا تُبْدِي

وقبل هذا الافتخار وبعده افتخاران: الأول: بأبي عنان الحاكم المغربي على

أشهر حكام المشرق الماضين الرشيد ووالده المهدي، وهو افتخار سياسي:

فَسِرْ فِي ضَمَانِ اللَّهِ مُلْكُكَ فَوْقَ مَا تَسَنَّى قَدِيمًا لِلرَّشِيدِ وَلِلْمَهْدِيِّ

والافتخار الثاني: شعري على أبرز شعراء المشرق أبي الطيب المتنبّي،

والشاعر المغربي المفتخر به عليه هو ابن الحاج نفسه، وكان ختام النص:

وَدُوْنَكَ مَدْحًا شَبَّهَ الْمُسْكَ عَرْفُهُ فَطَيْبُهُ يُنْسِي أَبَا الطَّيِّبِ الْكَنْدِي

والمدحة الأخيرة^(١) كانت بأمر سلطاني إذ أراد أبو يعقوب بن مزني^(٢)

الولاية التابعين لسلطة أبي عنان أن يمدحه مرتجلا، فلم يستطع أن يزيد على

بيت، هو:

دَخَلْتَ بِلَادَ اللَّهِ شَرْقًا وَمَغْرِبًا فَلَمْ تَرَ عَيْنِي مِثْلَ بَسْكَرَةِ يَبْسَا

(١) انظر الديوان، ص ١٩٧.

(٢) أبو يعقوب يوسف بن منصور من بني مزني وهم من أعراب الجزيرة العربية الذين نزحوا إلى المغرب فتحضروا

وظفروا بولاية إقليم الزاب خلال القرن السابع، وكان أبو يعقوب واليا عليها للدولة المرينية منذ سنة ٧٢٩هـ بعد

أن اغتال أخاه عبد الواحد، وشارك بني مرين في التوسع والاستيلاء على بعض مناطق المغرب، توفي سنة ٧٦٧هـ.

انظر في أخباره: تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي

الشان الأكبر، عبد الرحمن بن خلدون (٨٠٨هـ)، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٤٠١هـ

١٩٨١م، ٥٨٥/٦-٥٩٤.

فزاد عليه أبو عنان بيتين (أسرع من ارتداد الطرف وأوحى من رجع
البصر) كما ذكر ابن الحاج، هما:

ويا قبح ما اسود القتام بوجهها فمذ غشي الأبصار لم تبصر الشمس
فخسرا وسحقا لابن هانٍ لقد غوى بمدح بلاد الزاب إذ عدم الحسا
ثم أمره بأن يكملها: ((وفي الحين أمرني مولانا أيده الله بالزيادة على
ثلاثة الأبيات وقال لي: اذكر ابن مزني فيما تتظمه بأحسن الصفات))^(١)

فكان على ابن الحاج أن يتم القصيدة، وأن يذكر ابن هاني الأندلسي
لأن أبا عنان قد انتقده على غلوه، واحتوت القصيدة على صفات العدل
والكرم التي تحلى بها أبو عنان:

كَأَنَّ ابْنَ مُزْنٍ يَخْلِفُ الْمُزْنَ عِنْدَمَا يَجُودُ إِمَامٌ لَمْ يَدْعُ هَدْيَهُ لُبْسًا
وَمَهْمَا عَلَا وَاسُودَّ يَوْمًا قَتَامُهَا فَأَشْبَهَ مَنْ أَضْحَى بِهَا حَالُ مَنْ أَمْسَى
جَلَا عَدْلُ مَوْلَانَا الْخَلِيفَةِ فَارِسٍ شُمُوسًا هَدَتْ أَنْوَارُهَا الْجَنِّ وَالْإِنْسَا
فيرى شمس العدل تجلي آثار الحرب التي ساوت الضحى بالمساء، ثم يصف
بلاد الزاب وحاضرتها بسكرة بعد حلول أبي عنان فيها:

فَمَهْمَا شَكَتْ بِالْيُبُسِ بِسُكْرَةٍ حَبَا بِبَعْضِ عَطَايَا فَارِسٍ فَزَكَتْ غَرْسًا
وَمَا تَشْرَفُ الْأَوْطَانُ إِلَّا بِمَنْ حَوَتْ وَمَا قَدَّرُ جِسْمُ الْمَرْءِ أَنْ يَفْصِلَ النَّفْسَا
وَكُلُّ بِلَادِ اللَّهِ طُرٌّ بِفَارِسٍ سَتَسْعُدُ يَوْمًا مَثَلُ مَا سَعَدَتْ أَمْسَا
وَأَنَّ بِلَادَ الزَّابِ بَعْدَ حُلُولِهِ بِهَا لِحَقِيقُ أَنْ تُحَبَّ وَلَا تُنْسَى

ويذكر تفوق ممدوحه على ممدوح ابن هاني:

وَلَا خُسْرَ عِنْدِي بَعْدَهَا لِابْنِ هَانِيٍّ بِمَدْحٍ لَهَا مَا صَافَحَ الْقَلَمُ الطُّرْسَا
وَأِنْ كَانَ فِيهَا جَعْفَرٌ جَعْفَرًا فَقَدْ جَرَتْ أُنْمُلُ الْمُؤَلَّى بِهَا أَبْحُرًا خَمْسَا
مستغلا اسم ممدوح ابن هاني (جعفر)، ويعني النهر الصغير الذي يتضاءل
عند جريان بحور الكرم من أنامل أبي عنان، وهو استمرار في استخدام

الاسم واشتقاق الصفات منه، ولم يكن في المدح هنا بل للتقليل والذم.
وأما دولة بني الأحمر فلها ولسلطانها محمد الغني بالله النصيب
الأكبر، فقد أنشأ مدائحه فيه بعد عودته واستقراره في الأندلس.

ولم يكن منقطعاً عن مديح سلاطين غرناطة؛ إذ كتب قصيدة وجهها إلى
والد الغني بالله السلطان يوسف بن إسماعيل وهو في غربته عن الأندلس،
وبها من السمات السابقة في مدح أبي عنان، كجمعه بين الشجاعة والكرم
في هذا البيت الذي حوى شطره الأول الصفة الأولى واختص الثاني بالثانية:
إِمَامُ الْهُدَى جَزَلُ الرَّدَى شَرَكُ الْعِدَى غَمَامُ النَّدَى بَحْرُ الْجَدَا مَعِينُ الدُّخْرِ^(١)

ولقد كان ما نظمته ابن الحاج في مديح الغني أكثر شعره، وعبر عن
أسباب هذه الكثرة بأن ما يتصف به الغني يبعث الشاء والشعر:

إِذَا لَمْ يَمَسَّ الطَّيِّبَ قَامَتْ مَقَامُهُ لَهُ الدَّهْرُ مِنْ طَيِّبِ النَّاءِ لَخَالِجُ^(٢)
وَلَمْ أَتَكَلَّفْ فِيهِ مَدْحًا وَإِنَّمَا أَنَا لِلَّذِي يُعْلِي مَعَالِيهِ نَاسِخُ^(٣)

ومع هذه الكثرة يظهر أنه التزم معاني كانت مشتركة بين قصائد
المدح، ويبدو أنها معان رسمية، وأهمها: مدح انتساب بني نصر إلى الأنصار
ﷺ، وسعد بن عبادة الخزرجي ﷺ تحديداً.

وقد اشترك بهذا المعنى مع عدد من الشعراء المادحين للدولة النصرية،
وحسب القارئ أن يطالع أشعار المدح عند ابن الخطيب^(٤) وابن زمرك^(٥) وابن

(١) الديوان، ص ١٠٧.

(٢) (الخلخة: ضرب من الطيب)، لسان العرب، ١٣/١٨٦.

(٣) الديوان، ص ٧٤-٧٥.

(٤) انظر قوله: أبني الأنصار لكم شرف حُكْمُ الْقُرْآنِ بِهِ نَطَقَا

ديوان لسان الدين بن الخطيب السلماني، تحقيق: د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٤٠٩هـ -

١٩٨٩م، ٢/٦٨٨

(٥) انظر قوله: يا آل نصر أنتم سُرُجُ الْهُدَى في كل خطب قد تجهم مظلم

أبناء أنصار النبي وحزبه وذوي السوابق والحوار الأعصم

ديوان ابن زمرك، محمد بن يوسف الصريحي الغرناطي (٧٩٦هـ)، جمعه: د. أحمد سليم الحمصي، المكتبة العصرية،

صيدا-بيروت، ط ١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، ص ١١٢

فركون^(١) فيرى أنه وصف رسمي تفخر الدولة النصرية وتتمسك به:

أَصِيلُ الْعُلَا مِنْ غُرِّ قَحْطَانَ فِي الدُّرَى يَذِلُّ لَهُ حَتَّى الْمُلُوكُ الْأَبَاذُخُ
لَهُ شَدَّ زِرًّا فِي الْخِلَافَةِ آزِرُ وَأَوْرَثَهُ الْمَجْدَ الْمُوطَّدَ شَالِخُ
مِنَ الْخَزَرْجِيِّينَ الَّذِينَ بِيُوثُهُمْ بِأَعْلَى مَرَاقِي الْمَعْلُوتِ شَوَامِخُ
نَمَثُهُ إِلَى سَعْدِ الْعُلَا ابْنِ عُبَادَةَ وَحَسْبُكَ أَعْرَاقُ كِرَامٍ بَوَاذِخُ
وَأَوْرَثَهُ قَيْسُ بْنُ سَعْدٍ مَفَاخِرًا لَهَا أَيُّ حُكْمٍ مَا لَهُ الدَّهْرُ نَاسِخُ
جُدُودُهُمُ الْأَنْصَارُ أَنْصَارُ دِينَئَا وَمَنْ بِهِمْ كَانَ النَّبِيُّ يُبَاذِخُ^(٢)

إن هذه الأبيات التي أوغلت في المدح بالنسب تأخذ في سرد الأجداد حتى الذين لم يتعارف الشعراء على ذكرهم، فالعرب لم تعرف التفاخر بالأجداد الأبعد: آزر وشالخ؛ لاشتراكها فيهما، وهذا ما يسوّغ القول بأن ملائمة القافية هو الدافع لعرض هذه الأسماء، خاصة أن هذا لم يرد لدى الآخرين من مادحي بني نصر، ولذلك لم يتكرر لديه بل كان نسق النسب يأتي على هذا التتابع: (قحطان، يعرب، الأنصار، الخزرج، سعد بن عبادة، قيس بن سعد) ومن ذلك:

مِنْ ضِيْضِيٍّ^(٣) الْأَنْصَارِ أَكْرَمَ أُسْرَةٍ نَصَرُوا النَّبِيَّ فَفَضَّلُوا تَفْضِيلًا
الْفَائِزِينَ بِجَنَّةٍ طَابَتْ شَدَى وَقُطُوفُهَا قَدْ ذُلَّتْ تَذْلِيلًا
مِنْ آلِ سَعْدٍ ذَلِكَ بَنُ عُبَادَةَ مَوْلَى بَنَصْرِ الدِّينِ كَانَ كَفِيلًا
وَعَلَى أَبِي قَيْسٍ رَسُولُ اللَّهِ قَدْ أَتَى وَكَمَلَ بَرَّهُ تَكْمِيلًا^(٤)
ومنه أيضا:

مِنْ آلِ خَزْرَجٍ فِي سَرَارَةٍ مَحْتَدٍ أَعْيَا حَدِيثُ عَلَائِهِ الْحُفَاطَا

(١) انظر مثلاً قوله: وَمَنْ كَابِنِ أَنْصَارِ الرَّسُولِ الَّذِي هَدَى إِلَى الرُّشْدِ مَنْ ضَلَّ السَّبِيلَ وَخَلَطَا ديوان ابن فركون (٨٢٠هـ)، تعليق: محمد ابن شريفة، أكاديمية المملكة المغربية، ط ١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ص ١٨٨

(٢) الديوان، ص ٧٤

(٣) الضئضي: (الأصل)، لسان العرب، ٦/٩.

(٤) الديوان، ص ٢١٤.

مِنْ عَلَيْهِ الْأَنْصَارُ فِي الْبَيْتِ الَّذِي سَنَا هُدَاهُ قَيْدَ الْأَلْحَاظِ^(١)
وقوله كذلك:

فِي سِرِّ قَحْطَانٍ قَدْ اتَّسَقَتْ لَهُمْ سَرَوَاتُ أَرْحَامٍ كِرَامٍ وَشَجَّ
مِنْ عَلَيْهِ الْأَنْصَارُ فِي الْبَيْتِ الَّذِي قَدْ شَادَهُ سَعْدٌ كَبِيرُ الْخَزْجِ
وَتَلَاهُ قَيْسٌ وَهُوَ أَكْبَرُ مَا جِدَّ نَدْبٍ بَغِيرِ فُضَائِلٍ لَمْ يَلْهَجْ
قَيْسُ بْنُ سَعْدٍ ذُو الْجَلَالَةِ وَالْعُلَا وَالْحَمْدُ بِاسْمٍ بِالشَّدَا الْمَتَارِجِ^(٢)
وكما في قوله:

مِنْ آلِ خَزْجٍ فِي الدَّوَائِبِ عَيْصُهُ بَدْرُ الْمَفَاخِرِ أَكْرَمُ الْأَعْيَاصِ^(٣)
مِنْ عَلَيْهِ الْأَنْصَارُ مِنْ صِيَابَةٍ^(٤) صُبْرٍ عَلَى نَصْرِ النَّبِيِّ حِرَاصِ
مِنْ آلِ سَعْدٍ الْخَزْجِ بْنِ عُبَادَةَ بَنِ دُلَيْمٍ الْمُوتَى لِأَخَذِ قِصَاصِ
مِمَّنْ نَمَى قَيْسُ بْنُ سَعْدٍ ذُو النَّدَى وَعَلَا مُصَاصٌ مُنْجِبٌ لِمُصَاصِ^(٥)

واستمرت بعض الملامح السابقة مثل ذكر الشجاعة والكرم وجمعهما
ببيت واحد ، لأنهما في اعتقاده أساس استحقاق الملك:

وَمَنْ نَالَ مُلْكًا لَا بِيَأْسٍ وَلَا نَدَى فَذَاكَ أَمْرٌ لِلْمُلُكِ لَا شَكَّ غَاصِبِ^(٦)

ويأتي بكلا الصفتين على تفصيل يبين الصفة ومن يستحق المعاملة:

مِنْ بَاذِلٍ يُعْطِي الْجَزِيلَ وَبَأْسُهُ كَمْ مِنْ عَدُوٍّ خَافَهُ وَعَدُوَّةٌ^(٧)
وقال ذلك مختصرا في شطر:

وَمُعِزُّ فَخْرِهِمْ مُحَمَّدٌ الرِّضَا أَرْضَى الْعُفَاةَ وَكُلَّ قِرْنٍ غَاطَا^(٨)

(١) السابق، صـ ١٢٧.

(٢) السابق، صـ ٦٢.

(٣) العيص: (الأصل)، لسان العرب، ١٠/٣٥٣.

(٤) الصِّيَابَةُ: الخيار من كل شيء، وصِّيَابَةُ القوم: أخلصهم نسبا، انظر: السابق، ٨/٣١١.

(٥) الديوان، صـ ١٦٧، والمُصَاص: خالص كل شيء، لسان العرب، ١٤/٨٥.

(٦) الديوان، صـ ٤٢.

(٧) السابق، صـ ٥١.

(٨) السابق، صـ ١٢٧.

و قال أيضا وقد أضاف تشبيها:

فَبَأْسٌ كَلَفَحَ الْبَرْقِ فِي قَلْبِ مُعْتَصٍ^(١) وَجُودٌ كَسَفَحَ الْغَيْثِ فِي كَفِّ مُجْتَدٍ^(٢)

وحينا يأتي التفصيل حسب الزمان:

نَوْبٌ تَجَمَّعَ بِالْعَشِيِّ ضُيُوفُهُ وَيُفَرِّقُ الْغَارَاتِ عِنْدَ الضُّحَا^(٣)

وقد شملت المعاملة الورى:

وَعَمَّ الْوَرَى دَفْعًا وَنَفْعًا كِلَيْهِمَا فَلَيْلُ الرَّدَى يُخْفِي وَصَبْحُ الْهَدَى يُبْدِي^(٤)

ويذكر أن البأس يسبق الندى:

يَلْدُ نَدَاهُ بَعْدَ إِرْهَابِ بَأْسِهِ كَمَا لَدَّ نَوْمٌ بَعْدَ طُولِ تَسَهُّدٍ^(٥)

كما يشبه الصفتين بمشبه واحد:

الْقَاتِلُ الْمَحْلَ قَتَلَ الْمُشْبِهِينَ لَهُ مِنْ الْأَعَادِي الَّتِي مَا زَالَ يَكْفِيهَا

فَمِنْ سَحَابِ نَدَى يُرْضِيهِ هَامِلُهَا وَمِنْ سَحَابِ دَمٍ يَشْفِيهِ هَامِيهَا^(٦)

وهي بنظره سياسة حكيمة تشبه البحر في حركتي المد والجزر:

بَدَّلَ النَّدَى وَالْبَأْسَ يُعْرِفُ دَائِمًا كَمَا تُعْرِفُ الْأَنْهَارُ بِالْمَدِّ وَالْجَزْرِ^(٧)

ويتفنن ابن الحاج فيعبر عنهما بالألوان:

خَيْرُ الْمُلُوكِ الَّتِي جَلَّتْ عُلَا فَغَدَتْ حُمْرًا وَقَائِعُهَا بِيضًا أَيَادِيهَا^(٨)

وحينا يأخذ ابن الحاج في تعزيز معنى كل صفة، فيكون لكل منهما بيتان

متواليان:

دُوَ الْمَالِ مَا إِنْ زَالَ وَهُوَ مُفَوَّتٌ وَتَنَاقُؤُهُ وَالْمَدْحُ غَيْرُ مُفَوَّتٍ

(١) معتصي: (يقال فلان يعتصي بالسيف، أي: يجعله عصا)، لسان العرب، ١٠/١٧٩.

(٢) الديوان، ص ٨٨.

(٣) السابق، ص ٤٩.

(٤) السابق، ص ٨٦.

(٥) السابق، ص ٨٨.

(٦) السابق، ص ٢٠٦.

(٧) السابق، ص ١١٥.

(٨) السابق، ص ٢٠٦.

دُو الرُّمَحِ يَغْدُو وَالْجَا فِي ثَغْرِهِ كَشُعَاعِ شَمْسٍ وَالْجِ فِي كُوءٍ^(١)
وهاتان صفتان اجتمعتا واشتهرتا:

إِمَامُ الْهُدَى الْمَشْهُورُ بِالْبَأْسِ وَالنَّدَى وَأَكْرَمُ مُؤَوِّ لِلطَّرِيدِ الْمُعَوَّثِ^(٢)
وقد يوسع هاتين الصفتين ويعبر عنهما بأثرهما: اللين والغلظة:

مَلِكُ الْمُلُوكِ اللَّيِّنِ شَمَائِلًا وَالْمُغْلِظِينَ عَلَى الْعِدَى إِغْلَظًا
رَقَّتْ حَمَائِلُهُمْ وَلَكِنْ فِي الْوَعَى لَبَسُوا سَرَائِلَ الْحُرُوبِ غِلَظًا^(٣)
ولا شك أن الشاعر قد تفنن في تناول ثنائية السيف والمال اللذين من أهم أدوات القيادة والحكم، فنوع عرضها الفكري والتصويري.

ولابن الحاج دقة في ذكر الصفات حتى لا يفهم منها عكس المراد، فيعتمد إلى أن يقرن الصفة بأخرى تقويها وتمنع أن يفهم منها الضعف، فيصف الغني بالله بالحلم ويقرّنه بالقدرة حتى لا يفهم منه الضعف وأنه لجأ إليه مجبراً:

حَلِيمٌ وَلَكِنْ حِلْمُهُ بَعْدَ قُدْرَةٍ أُتِيحَتْ لَهُ وَالسَّيْفُ بِالدِّمِّ خَاضِبٌ^(٤)
كما مدحه بالعلم وأتبعه بالمدح على العمل:

عَلِيمٌ يُزَكِّي عِلْمَهُ عَمَلٌ بِهِ كَمَا جَادَتِ الرُّوْضَ النَّضِيرَ السَّحَابُ^(٥)
كما جاء التأمل في اسم الممدوح واشتقاق المدائح منه، خاصة أن اسم الغني محمد، فكان رابطاً بين مدحته ومدح النبي ﷺ، مثل:

وَلَنْ يَدْخُلَ النَّارَ امْرُؤٌ كَانَ بِاسْمِهِ مُسَمًّى وَلَكِنْ دَارُهُ جَنَّةُ الْخُلْدِ^(٦)

(١) السابق، ص ٥٠.

(٢) السابق، ص ٥٤، والمُعَوَّثُ له أكثر من معنى، والأنسب للبيت: (المتحير)، انظر: لسان العرب، ١٠/٣٢٣.

(٣) الديوان، ص ١٢٧.

(٤) السابق، ص ٤٣.

(٥) السابق، الموضع نفسه.

(٦) غلو من الشاعر جعله يدعي هذا المعنى الذي لا أساس له من الدين، وإنما أخذه من حديث موضوع، هو: (من ولد له مولود فسماه محمداً تبرّكاً به كان هو ومولودُهُ في الجنة)، انظر: السلسلة الضعيفة والموضوعة، محمد ناصر

الدين الألباني، مكتبة المعارف، الرياض، ط ١، ١٤١٢هـ، ١/٣١٩-٣٢٠.

كَمَثَلِ أَمِيرِ الْمُسْلِمِينَ مُحَمَّدٍ أَجَلَ بَنِي نَصْرٍ وَخَيْرِ بَنِي سَعْدٍ
سَمِيَّ رَسُولِ اللَّهِ وَالْمَلِكِ الَّذِي لَهُ شَادَتِ الْأَنْصَارُ أَشْرَفَ مُحْتَدٍ^(١)

كما جعله اسما على مسمى في قوله:

هُمْ خَيْرُ أَمْلَاكِ الزَّمَانِ وَخَيْرُهُمْ مُحَمَّدٌ الْمُحْمُودُ فِي السَّرِّ وَالْجَهْرِ^(٢)
وقوله:

وَعِنْدِي هَنَاءٌ لِلْإِمَامِ مُحَمَّدٍ سَيَحْمَدُ لِي سَعْيًا وَيُنْجِحُ مَقْصِدًا^(٣)
وكذلك يفعل مع اسم أسرة بني نصر، فكان اسما مناسباً للأجواء الحربية التي تحيط بمملكة غرناطة:

وَلَقَدْ نَمَى نَصْرًا مُحْيَا كَاسْمِهِ فَالْحَقُّ لَوْلَا نَصْرُهُ لَمْ يَعْرِجْ^(٤)
ومما جاء في مدحه لأبي عنان وهو أيضا في مدح الغني الفخر على المشرق:

غرناطة فخرت ببحر علومه وحماة لم تفخر بغير العاصي
ويراه أملا للأمة كلها يصلح من شأنها ويضم شتاتها ويوسع نفوذها:

وَلَسَوْفَ يَمْلِكُ مِصْرَ وَالشَّامَ الَّذِي قَدْ لَانَ فِيهِ كُلُّ قَلْبٍ قَاسٍ
وَتَقِيمُ مَنَادَ الْعِرَاقِ بِدَوْلَةٍ تُغْنِيكَ أَسْعُدُهَا عَنِ الْحُرَّاسِ^(٥)
ويأمل أيضا أن يمتد حكمه إلى أوربا:

وَلَسَوْفَ يَمْلِكُ رُومَةً وَجَمِيعَ مَا مَلَكَ الْعِدَى مِنْ بُرْتُغَالٍ لِحَنُوءَةٍ^(٦)
وكثيرا ما يعضد صفات المدح بشيء من الدين والتاريخ وهما أمران يقويان

من أحقية الحكم، فيذكر ما اتصف به الغني من تقى واستقامة:

خَاشٍ بِذِكْرِ اللَّهِ جَلَّ جَلَالُهُ أَبَدًا يَلِظُ مُوَاصِلًا إِلْطَافًا^(٧)

(١) الديوان، ص ٨٦

(٢) السابق، ص ١١٠

(٣) السابق، ص ٧٩

(٤) السابق، ص ٦٢

(٥) السابق، ص ١٩٨

(٦) السابق، ص ٥٠

(٧) السابق، ص ١٢٨، والإلطاء: (لزوم الشيء والمثابرة عليه)، لسان العرب، ٢٠٤/١٣.

ومن ناحية يكثر من تفضيله على غيره ممن سبقه :

أَقْسَمْتُ أَنَّكَ فِي الْخَلَائِفِ لِلَّذِي أُنْسَى بَنِي مَرْوَانَ وَالْعَبَّاسِ^(١)

كما مدح ابن الغني يوسف بن محمد^(٢) في قصيدة يهنئ الغني بقدم ابنه

على ظهر سفينة من المغرب، ويشير إلى تلاطم أمواج البحر، فقال:

وَقُلْ لِلرُّبُوعِ الْآهَلَاتِ سَبَبَتْهُ حَوَيْتِ أَجَلَ النَّاسِ قَدْرًا وَمَحْتَدًا

وَيَا بَحْرَهَا رَفَقًا بِبَحْرِ حَمَلَتْهُ وَلَكِنَّهُ يَا بَحْرُ يَعْذُبُ مَوْرِدًا

وَأَنْ كُنْتَ حَقًّا قَدْ جُنَنْتَ بِحُبِّهِ فَأَصْبَحْتَ مُرْتَجَّ الْجَوَانِبِ مُزِيدًا

فَمَا وَاجِبُ الْإِنْصَافِ ذَاكَ وَإِنَّمَا سَكُونُكَ أَوْلَى إِنْ أَرَدْتَ تَوَدُّدًا^(٣)

وتأخذ به المبالغة في خطاب ما لا يعقل إلى ما يمس المعتقد:

وَكُنْ بَاسِطًا خَدًّا لَهُ فِي طَرِيقِهِ وَأَقْسِمُ عَلَى الْأَمْوَاجِ تَلْقَاهُ سُجْدًا

٣. مدح العلماء:

وجّه ابن الحاج شيئاً من مدائحه إلى العلماء، وقد صاحب هذا النوع رحلاته إلى المشرق، وهو من أوائل شعره، وكان موجهاً إلى العلماء المشاركة الذين التقاهم، إذ يمم المشرق وخص مدنه المعروفة بالعلم، والتقى بجمع من علمائه.

وجميع نصوص هذا النوع من المقطعات الثنائية، أي أنها جاءت في بيتين، وهي تحمل إشارات علمية، وهي مبنية على فن التورية، وتكون التورية في الشطر الثاني من البيت الثاني، وما قبله يكون تمهيده له، وفي الغالب يستثمر ابن الحاج لقب الممدوح ليعقد تورية تجمع الإشارة إلى ممدوحه وإلى معنى آخر يحمله اللقب، فمثلاً لقب قطب الدين، ووجيه الدين، وجمال

(١) الديوان، ص ١٩٩.

(٢) هو يوسف بن محمد الغني بالله بن يوسف، تولى حكم دولة بني نصر بن الأحمر سنة ٧٩٣هـ عقب وفاة أبيه

الذي عقد له ولاية العهد، وخلال حكمه فتك بإخوته وبعض حاشيته، ولم يدم طويلاً إذ مات سنة ٧٩٤هـ.

انظر: كتاب الاستقصا، ٤/ ٢٨٠-٢٨١.

(٣) الديوان، ص ٧٨.

الدين، يأخذ صدر تلك الألقاب، فيجعل القطب في سياق يشير ظاهره إلى
الجرم السماوي، والوجيه يظهر كأنه يقصد أحد الخيل العربية القديمة^(١)،
والجمال يجعل معناه اللغوي هو الأقرب لكنه غير مقصود، كما يتضح في
الأمثلة التالية:

إِلَى قَصْدِ قُطْبِ الدِّينِ^(٢) وَافَيْتُ عِنْدَمَا أَقَمْتُ عَلَى التَّرْحَالِ فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ
وَأَصْبَحْتُ كَالْأَفْلَاكِ فِي السَّيْرِ وَالسُّرَى فَهَا أَنَا فِي مِصْرٍ أَدُورُ عَلَى الْقُطْبِ^(٣)

وقوله:

أَضْحَى وَجِيهِ الدِّينِ^(٤) أَسْبَقَ سَابِقِ فِي الْعِلْمِ وَالْعِلْيَاءِ وَالْخُلُقِ النَّزِيهِ
عَجَبَ الْوَرَى مِنْ سَبْقِهِ وَتَعَجَّبُوا فَأَجَبْتُهُمْ لَا تُنْكِرُوا سَبْقَ الْوَجِيهِ^(٥)

وقال:

جَمَالُ الدِّينِ^(٦) أَضْحَى فِي دِمَشْقِ إِمَامًا نَحْوَهُ طَالَ الدَّمِيلُ
فَلَمْ أَعْدِمُ بِمَنْزِلِهِ جَمِيلًا فَحَيْثُ هُوَ الْجَمَالُ هُوَ الْجَمِيلُ^(٧)

وقال أيضا في اللقب نفسه:

جمال الدين للإقراء يعلو أسرته إذا اصطف الرجال
فَمُذْ جُلِيَتْ مَحَاسِنُهُ بَدَا لِي مُحِيًّا فِي أَسْرَتِهِ الْجَمَالُ^(٨)

(١) انظر: كتاب الخيل، أبو عبيدة (٢٠٩هـ): معمر بن المثنى، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد- الهند،

ط ٢، ١٤٠٢هـ، ص ٦٢

(٢) هو: إبراهيم قطب الدين بن إسحاق بن لؤلؤ محدث نزل مصر ومات سنة ٧٣٨ هـ، انظر: الدرر الكامنة،

١٨/١.

(٣) الديوان، ص ٤٦.

(٤) هو: أبو زكريا يحيى وجيه الدين بن محمد بن يحيى الصنهاجي اليزيدي، ولد ٦٦٧هـ من علماء الفقه المالكي

بالإسكندرية، وله رحلات لطلب العلم. انظر: تاج المفرق، ٢٠٠/١.

(٥) الديوان، ص ٢٠٧.

(٦) هو: أبو الحجاج يوسف جمال الدين بن عبد الرحمن بن يوسف القضاعي المزري، ولد سنة ٦٥٤هـ، نشأ

بالمزة من ضواحي دمشق، محدث من تصانيفه: تهذيب الكمال، وتحفة الأشراف، مات سنة ٧٤٢هـ، انظر:

الأعلام، ٢٣٦/٨-٢٣٧.

(٧) الديوان، ص ١٣٦.

(٨) السابق، ص ١٣٥.

وقوله:

رَحَلْتُ نَحْوَ دِمَشْقَ الشَّامِ مُبْتَغِيًّا رِوَايَةً عَنْ ذَوِي الْأَحْلَامِ وَالْأَدَبِ
فَفُزْتُ فِي كُتُبِ الْأَثَارِ حِينَ غَدَتُ تُرَوَّى بِسِلْسِلَةٍ عَظُمَى مِنَ الذَّهَبِ^(١)
يتجلى في عبارة: (سلسلة عظمى من الذهب) ظاهره الحلي الذي يحاط
بالعنق أو المعصم ونحوهما، ومراده الحقيقي الرواية المتسلسلة التي حصلها
ابن الحاج من الإمام الذي التقاه.

وهو يقصد من هذه التوريات البديعية بيان أن ممدوحه اسم على مسمى،
فقطب الدين كالكطب الذي يدار حوله، ووجيه الدين في سبقه بالعلم مثل
"الوجيه" أحد الخيل العربية المشهورة، وهذا الفن يجعل المدح أكثر لصوقاً
بالممدوح حين يقرن بين اسمه ومدحته، كما يدل على ثقافة ابن الحاج
وقدرته على استحضار النصوص والمعلومات فقد أخذ من القرآن قوله تعالى:

﴿إِرم ذات العماد . التي لم يخلق مثلها في البلاد﴾ [الفجر: ٧، ٨]، فقال ابن الحاج:

وَلَمَّا اخْتَبَرْتُ ذَوَاتَ الْوَرَى تَعَجَّبْتُ مِنْ حُسْنِ ذَاتِ الْعِمَادِ^(٢)
فَتِلْكَ الَّتِي لَمْ أَكُنْ مُبْصِرًا مَدَى عُمْرِي مِثْلَهَا فِي الْبِلَادِ^(٣)

ومن الحديث وعلومه أخذ بعض المصطلحات، كما في قوله:

إِلَى ابْنِ شِهَابِ الدِّينِ^(٤) طَالَ تَغْرِي فَلَمَّا سَرَتْ عَيْسِي لَهُ وَرِكَابِي
رَوَيْتُ حَدِيثَ الْفَضْلِ عَنْهُ فَصَحَّ لِي كَمَا شِئْتُ مَرْوِيًّا عَنْ ابْنِ شِهَابِ^(٥)

ومن الشعر أخذ بيت الخنساء المشهور:

(١) السابق، ص ٤٦

(٢) يقصد به عماد الدين الكندي، وهو: أبو الحسين بن أبي بكر الكندي المالكي، مفسر ولغوي، ولد سنة ٦٥٤هـ، وتولى القضاء بالإسكندرية ثم عزل عنه، وآثر الانقطاع عن الناس، ومات في سنة ٧٤١هـ، انظر: تاج المفرق، ٤١/٢-٤٤، الدرر الكامنة ١٦١/٢.

(٣) الديوان، ص ٩٥

(٤) هو: إبراهيم جمال الدين بن محمود شهاب الدين بن سلمان الحلبي ولد سنة ٦٧٦ تولى الكتابة في حلب ثم دمشق ثم مصر ثم عاد إلى حلب وتوفي سنة ٧٥٩هـ أو ٧٦٠. انظر: الدرر الكامنة، ٧٣/١-٧٤.

(٥) الديوان، ص ٤٧.

وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عِلْمٌ فِي رَأْسِهِ نَارٌ^(١)
فَقَالَ:

نَوَى النَّوَى عِلْمُ الدِّينِ^(٢) الرِّضَا فَذَكَتْ نَارُ اشْتِيَاقِي حَتَّى اسْتَعْظَمُوا أَلَمِي
فَقُلْتُ إِنِّي مِنْ قَوْمٍ شِعَارُهُمْ جُودٌ فَلَا تُتَكَبَّرُوا نَارِي عَلَى الْعِلْمِ^(٣)
وَمِنَ الْفَقْهِ وَأَصُولِهِ أَخَذَ مَسْأَلَةَ الاجْتِهَادِ وَالتَّقْلِيدِ:

لِمَوْلَايَ سَيْفِ الدِّينِ فِي الْفَقْهِ بَيِّنًا مَقَامُ اجْتِهَادٍ لَيْسَ يُلْحَقُهُ الْحَيْفُ
فَتَقْلِيدُهُ فَرَضٌ عَلَى أَهْلِ عَصْرِنَا وَلَا عَجَبٌ عِنْدِي إِذَا قُلِّدَ السَّيْفُ^(٤)
وبهذا يتضح أن مدح العلماء عند ابن الحاج من أوائل ما أنشأ من ناحية
زمانه وكان في المشرق من ناحية مكانه، والمعنى الذي تشترك فيه هو
فضل العالم الممدوح على سواه.

وفي عدد منها ذكر للرحلة، فقل أن تخلو من ألفاظ مشتقة عنها، مثل:
(رحلت، الترحال)، أو من مترادفها ومتواردها، مثل: (السير، السرى،
النوى، تغربي، سرت، الذميل) أو من وسائلها، مثل: (عيسي، ركابي)، أو
الجهات والبلدان التي يمر بها، مثل: (الشرق والغرب، مصر، دمشق الشام)،
وهي آتية من الحال التي عليها ابن الحاج حال السفر والترحال.

ولا تكاد تلك النصوص تخلو مما يلمح إلى ذات ابن الحاج كأنها إشارة
إلى طموح ابن الحاج الساعي إلى أن يكون في مصاف أولئك الممدوحين،
فقد كان في ارتحال لغرض طلب العلم، وضمائر المتكلم تدل على ذلك:
(اختبرت، تعجبت، أكن، عمري) في قوله:

وَلَمَّا اخْتَبَرْتُ ذَوَاتَ الْوَرَى تَعَجَّبْتُ مِنْ حُسْنِ ذَاتِ الْعِمَادِ

(١) شرح ديوان الخنساء، حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط ١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م، ص ٤٦

(٢) أبو محمد القاسم علم الدين بن محمد بن يوسف البرزالي الإشبيلي الدمشقي الشافعي، حافظ ومحدث ومؤرخ،
ولد سنة ٦٦٥هـ، وتوفي سنة ٧٣٩هـ، انظر: الوافي بالوفيات ١٢٠/٢٤ - ١٢٢.

(٣) الديوان، ص ١٥٢.

(٤) السابق، ص ١٨٦.

فَتِلْكَ الَّتِي لَمْ أَكُنْ مُبْصِرًا مَدَى عُمْرِي مِثْلَهَا فِي الْبِلَادِ^(١)
 بل إن تكوين المدحة في الغالب يبدأ من ذكر ارتحاله ووصوله إلى
 الممدوح، ليجده اسماً على مسمى، وأحياناً تبدأ بذكر سمو الممدوح الذي
 يجعل الناس يتعجبون منه، ويتساءلون عن سببه؛ فيجيبهم بما يدل على أنه
 اسم على مسمى أيضاً، وهذه تتميز بشخصية ثالثة وهم الناس السائلون
 تضاف إلى شخصية المادح والممدوح، مثل:

أَضْحَى وَجِيهُ الدِّينِ أَسْبَقَ سَابِقِ فِي الْعِلْمِ وَالْعِلْيَاءِ وَالْخُلُقِ النَّزِيهِ
 عَجَبَ الْوَرَى مِنْ سَبْقِهِ وَتَعَجَّبُوا فَأَجَبْتُهُمْ لَا تُتَكْرَرُوا سَبْقَ الْوَجِيهِ^(٢)
 ومثل:

نَوَى النَّوَى عِلْمُ الدِّينِ الرُّضَى فَأَنَا مِنْ بَعْدِ فُرْقَتِهِ بِالشَّامِ ذُو أَلَمٍ
 فَلَا تَلْمُزْنِي عَلَى حُبِّي دِمَشْقَ فَقَدْ أَصْبَحْتُ فِيهَا زَمَانًا صَاحِبَ الْعِلْمِ^(٣)
 وأما علماء المغرب والأندلس فلم أجد في ديوانه أي نص قاطع في حق أحدهم
 يحوي مدحا واضحا، إنما الموجود أقرب ما يكون من باب المداعبة، كقوله
 عن أحدهم يذكر فيه بعض سماته، وهي خضرة عينية:

أَيَا أَحْمَدُ^(٤) الْمُرْتَضَى لِلْعُلَا وَمَنْ حَارَ فِي صُنْعِهِ كُلِّ زَيْنِ
 تَرَاءَيْتَ فِي الْعِلْمِ رَوْضًا نَضِيرًا فَلَا تُتَكْرَنُ خُضْرَةً حَوْلَ عَيْنِ^(٥)

(١) الديوان، ص ٩٥

(٢) السابق، ص ٢٠٧.

(٣) السابق، ص ١٥٢.

(٤) هو أحمد بن يحيى بن عبد المنان الخزرجي فقيه وأديب وكاتب لدى بني مرين، توفي سنة ٧٩٢هـ، انظر:

جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام بمدينة فاس، ١/ ١٢٤-١٢٥.

(٥) الديوان، ص ١٥٨

المبحث الثاني الغزل.

تنوع الغزل عند ابن الحاج من نواح عدة، من حيث القالب الشعري الذي سكب فيه مشاعر الشوق والعشق ما بين مقطّعة وقصيدة مستقلة ومقدمة قصيدة، وكذلك من الناحية الموضوعية ما بين عذري يتألم فيه من الصدود والهجر ورحيل المحبوب وآخر يصف فيه ليالي من الوصال واللقاء.

لقد كثرت المقطّعات الغزلية عنده مثل غيره من شعراء عصره^(١)، ويعلل لهذه الكثرة بأسباب منها: أنها كثيرا ما تهدف إلى إنشاء فن بديعي لا أكثر خاصة فيما يأتي منها على بيتين، ومن الأسباب أنها تُلقى في لحظات قصيرة للتطرب والمؤانسة، وغالبا ما يكون هذا السبب في مجالس اللهو، وربما أن بعضها ليست مقطّعات بل قصائد تصرمت بفعل مؤلفي التراجم ومجاميع الأدب دافعهم في ذلك الاختصار والاختيار، ومن مقطّعات ابن الحاج في الغزل قوله :

أَلَا رَبُّ شَادٍ قَامَ يَضْرِبُ عُودَهُ عَلَى حِينٍ لَمْ يُوفِ الْحَبِيبَ بِمَوْعُودِ
فَأُضْرِمَ نَارَ الشُّوقِ بَيْنَ جَوَانِحِي وَلَا عَجَبٌ أَنْ تُضْرِمَ النَّارُ بِالْعُودِ^(٢)

ويتضح في هذه المقطّعة المكان الذي انطلقت منه أو الذي تخيل الشاعر أنها تنطلق منه، عبر ما يدل عليه قوله: (شَادٍ قَامَ يَضْرِبُ عُودَهُ)

والغزل المذكور ظاهرة في عصر ابن الحاج تأثرا بالثقافات الأجنبية وبخاصة الفارسية، ومنه قوله:

وَضَبِّي طَرَّ عَارِضَهُ وَأَعْفَى عِذَارًا بَعْدُ يَزْهُو بِاخْضِرَارِ
رَأَى سَقَمًا بِمُقْلَتِهِ فَوَأَفَى بِأَسِ عَادَ لَكِنْ مِنْ عِذَارِ^(٣)

ويصف موقف النساء منه لما ظهر الشيب في رأسه:

(١) انظر: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ٢٧٦.

(٢) الديوان، ص ٩٥ ، وقافية البيت الأول: (موعود)، والتصويب من : الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس

من شعراء المئة الثامنة، لسان الدين بن الخطيب (٧٧٦هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط ١،

١٩٦٣م، ٢٦٩/١ .

(٣) الديوان، ص ١١٧

هَنَّ البُذُورُ تَغَيَّرَتْ لَمَّا رَأَتْ شَعَرَاتِ رَأْسِي آذَنْتُ بِتَغْيَرِ
 رَاحَتِ تُحِبُّ دُجَى شَبَابٍ مُظْلِمٍ وَغَدَتْ تَعَاْفُ ضُحَى مَشْيِبِ نَيْرٍ^(١)
 وفي البيت الثاني مقابلة في كلماته العشر، بين خمس الكلمات في
 الشطر الأول ونظيراتها في الشطر الثاني، وهذا إشارة إلى شدة التباين
 والاختلاف بينه وبين محبوبته.

ويُلاحظ توظيف اللغة العلمية في مثل هذه المقطعات، كقوله:
 إِنِّي لِأَعْجَبُ مِنْ فِعَالِكَ فِي الْهَوَى لَمَّا حَلَلْتَ بِحُسْنِ ذَاتِكَ ذَاتِي
 وَنَفَيْتَ نَوْمِي ثُمَّ أَثَبْتَ الْأَسَى فَجَمَعْتَ بَيْنَ النَّفْيِ وَالْإِثْبَاتِ^(٢)
 وجل المقطعات مجال للتفنن البديعي، خاصة التورية
 نَظَرْتُ إِلَى رَوْضِ الْجَمَالِ بِوَجْهِهَا وَسَقَيْتُهُ دَمْعًا بِهِ الْعَيْنُ تَكْلُفُ
 فَصَحَّ حَدِيثُ الْحُسْنِ عَنْ وَرْدِ خَدِّهَا وَإِنْ كَانَ أَضْحَى وَهُوَ رَاوٍ مُضَعَّفُ^(٣)
 حيث ورى بمصطلحات علم الحديث، وهذا الاستخدام كثير جدا وقد تقدم
 بعض منه في مبحث المدح، وترجع هذه الكثرة إلى انتمائه إلى طلب الحديث
 النبوي، وارتحاله لأجله، والتقائه علماء، على ما اتضح في الكلام على
 حياته في التمهيد، ويرجع أيضا إلى ما في هذه المصطلحات من ألفاظ
 الاتصال والانقطاع التي تقارب معاني الوصل والهجر في الغزل، وأيضا
 الألفاظ التي تصف الحديث بالصحة والضعف والحسن استخدمها الشاعر
 لوصف حاله مع محبوبته، وهنالك استخدام لعدد من المصطلحات التي وردت
 في مقطعاته الشعرية وهذا ما يشترك فيه معه شعراء آخرون لا يماثلونه في
 طلب الحديث.

(١) السابق، ص ١١٨

(٢) السابق، ص ٥٢

(٣) السابق، ص ١٨٥

وفي العصر عينه يوجد اتجاه معاكس من المحدثين، فكما اتخذ بعض الشعراء علم الحديث قالب تعبيريا في الغزل فقد اتخذ بعض علماء الحديث الغزل مجالا موضوعيا لنظم مصطلحات علمهم لأجل حفظها^(١).

كما ورى الشاعر بأحد أعلام الغزل مجنون ليلى، وهذا ضمن المنهل الثاني من معجم التورية لديه بعد مصطلح الحديث لديه:

أَيَا ضَوْءَ الصَّبَاحِ ارْفُقْ بِصَبٍّ تَسِيلُ دُمُوعُهُ فِي الْخَدِّ سَيْلًا
وَكُنْتُ بِلَيْلَةٍ لَيْلَاءَ طَالَتْ فَهَا أَنَا فِي الْوَرَى مَجْنُونٌ لَيْلَى^(٢)

ومن الفنون البديعية التي أفرغ فيها الغزل، المدح بما يشبه الذم:
أَتَوْنِي فَعَابُوا مَنْ أَحَبُّ جَمَالَهُ وَذَاكَ عَلَى سَمْعِ الْمُحِبِّ خَفِيفُ
فَمَا فِيهِ عَيْبٌ غَيْرَ أَنَّ جُفُونَهُ مِرَاضٌ وَأَنَّ الْخَصْرَ مِنْهُ ضَعِيفُ^(٣)
وهكذا غلب على المقطعات الغزلية الصنعة البديعية التي كانت مظهرها في غزل عصر بني الأحمر^(٤)، إلا مقطعة واحدة كانت أعمقها في الجانب الشعوري، واقتربت من صفاء التعبير عن خلجات النفس ولم تكن لأجل التصنع البديعي - وإن لم تخل منه- وهي التي صور فيها أثر مِعْصَمٍ تزين بالخضاب:

أَلَا مِعْصَمٌ لِلصَّبِّ مِنْ وَشْيٍ مِعْصَمٍ أَطَلْتُ إِلَيْهِ نَظْرَةً الْمُتَوَسِّمِ
فَأَبْقَتْ بِهِ عَيْنِي حُلًى مِنْ سَوَادِهَا وَبَعْضَ سَوَادٍ وَسَطَ قَلْبِي الْمُتَيَّمِ
وَلَيْسَ خَضَابًا مَا عَلَاهُ وَإِنَّمَا جَرَى فِيهِ بَعْدَ الدَّمْعِ مَا عَزَّ مِنْ دَمِي
وَلَمْ يُعِدْ مِنِّي اللَّوْنُ لَوْنُ سَوَادِهِ خَلَا أَنَّنِي أَشَقَى وَقِيلَ لَهُ انْعَمِ^(٥)

فقد صور صورة حسنة لمعصم حبيبته المخضوب، وجعل من نفسه مرآة تعكس تلك الصورة وتقاربها شكلا، بل يجعل ألوان الزينة التي يتخضب

(١) انظر مثلا: نفح الطيب ٢/٥٢٨-٥٣١، وفيه (قصيدة غزلية في ألقاب الحديث)

(٢) الديوان، ص ١٣١.

(٣) السابق، ص ١٨٥.

(٤) انظر: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ٢٧٥.

(٥) الديوان، ص ١٥٢.

بها تتدفق من سواد عينه ودمها، لكن هذا الاتصال الشكلي يقابله انفصال شعوري ينعم فيه المحبوب بالجمال، ويشقى الشاعر فيه ببكاء الدم بعد الدمع.

أما ما استقل من الغزل بقصيدة فهو قليل جدا انحصر في واحدة، ولا يغفل عن البال عند تناول القلة والكثرة في شعره، أن الشاعر قد جُمع شعره من مصادر شتى، فلا يُجزم بعدم وجود قصائد غزلية خالصة تنضم إلى هذه القصيدة، كما لا يُجزم بأن هذه القصيدة مستقلة كما وصلت، فربما أنها مقدمة لمُدحة لم تصل، وهذه القصيدة مطلعها:

أَنْجِدْ بِهَا وَمَا حَمَى نَجْدٍ إِذَا أَتْهَمَ سُكَّانُ الْحِمَى بِدَارِيهِ^(١)
وتتكون من أربعة عشر بيتا.

وهي مفعمة بالأحاسيس الوجدانية من: رحيل، وشوق، وذكرى، وبكاء، وهو ما يقدره زبد الغرام:

يَا سَعْدُ هَلْ عِنْدَ الصَّبَا تَحِيَّةٌ	تُحْيِي بِهَا عَلَى النَّوَى فُؤَادِيَه
إِنِّي أَرَى قُضِبَ النَّقَا مَوَائِلَا	بِهَا مِنْ الشَّوْقِ الشَّدِيدِ مَا بِيَه
أَهَّا لِنَفْحِ مَنْ رُبَا كَاطِمَةً	ذَكَرَنِي الْعَهْدَ وَلَسْتُ نَاسِيَه
وَمَا عَلَى سُكَّانِ أَكْنَافِ النَّقَا	لَوْ أَسْعَدُوا بِوَصْلِهِمْ أَوْقَاتِيَه
أَقْسَمْتُ لَوْ أَبْصَرْتُ تُرْبَ أَرْضِهِمْ	لَعَفَرْتُ خَدِّي بِهِ أَشْوَاقِيَه
وَلَسَقَيْتُ بَأَنَّهُمْ مِنْ أَدْمُعِي	سُحْبًا تَسِخُّ الدَّهْرَ مِنْ أَجْفَانِيَه

وقد ختمت بالغزل الصريح:

وَفِي الْقِيَابِ بِالْغُؤَيْرِ طَفْلَةٌ وَسَنَانَةٌ تَرْتُو بَعَيْنِي جَارِيَه

ويأتي غزل ابن الحاج غالبا في مقدمات قصائد المدح كقوله :

سَلَّمَ اللَّهُ بِالْعَقِيقِ مَطَايَا	عِنْدَ أَهْلِ الْهَوَى لَهْنٌ مَزَايَا
حَامِلَاتٍ عَلَى الْغُيُودِ شُمُوسًا	مُظْهِرَاتٍ مِنَ الْغَرَامِ خَفَايَا ^(٢)

(١) السابق، ص ٢١٥

(٢) السابق، ص ٢١٦

حيث استهل النص بمقدمة غزلية، وأخذ يمتح في الأبيات السابقة من المعين البصري في تصوير الرحيل، حيث المطايا التي تحمل النساء الرقيقات اللواتي بدت عليهن ساعة الفراق خفايا الحب.

ثم انتقل إلى المعين الشعوري بعد نضوب المعين البصري جراء البعد والاختفاء الذي حجب الغيود:

كُلُّ شَمْسٍ تَغِيرُ عِنْدَ طُلُوعِ كُلِّ شَاكٍ ضَنَاهُ لَوْنُ الْعَشَايَا
إنها تبدأ بالشكوى لتواجه الضنا (المرض)، والشكوى موقف ظاهري واقعي غرضها التخفيف من المعاناة.

ثم تتحول إلى "الأمانى" وهي موقف باطني خيالي، لكنها ليست ملاذا إذ سرعان ما تتبخر تشاؤما من حروفها التي إذا غُيِّرَ ترتيبها صارت "المنايا"، وهذا يدل على مقدار ذهنية ابن الحاج التي تشربت اللغة، ثم تعود صعقة الهوى مشتعلة فتكون ردة الفعل ذروة في الاستسلام:

أَتَمَنَّى لِقَاءَهَا وَالْأَمَانِي ضِمْنَهَا أَوْدَعَتْ حُرُوفُ الْمَنَايَا
وَلَقَدْ قُلْتُ حِينَ شَبَّ هَوَاهَا نَمُ هَزِيئًا وَمِنْ حَشَايَ حَشَايَا
وَلَكَمْ شِمْتُ لِلتَّنَايَا بُرُوقًا ذَكَرْتَنِي لَهَا بُرُوقُ التَّنَايَا
وَفُؤَادِي الْمَشُوقِ أَهْدَيْتُ لَكِنْ كَمْ رَقِيبٍ أَبَى قَبُولَ الْهَدَايَا
ثم أخذ يرد على معين محسوس من خلال حاستي الشم والسمع، فقال للنسيم - وقد بث شذاه وأسمع هبوبه - :

يَا نَسِيمَ الصَّبَا أَحْيِيكَ فَابُثْ طِيبَ ذَاكَ الشَّدَا وَرُدِّ التَّحَايَا
وَعَنِ الظَّاعِنِينَ هَاتِ حَدِيثًا لَيْسَ يَحْظَى بِهِ مُحِبُّ سِوَايَا
ثم يختم قصة حبه بالطللية، ليعلن أن كل ما بذل في ري وصله من معين

البصر والشعور والشم والسمع قد جفَّ وآل إلى طلل يطلب الوقوف عنده:
وَقِفُّوا بِي - أَهْيَلْ وَدِّي - قَلِيلًا مَسْقُطِ الدَّمْعِ مِنْ عِيُونِ السَّبَايَا

تلك قصة حبه، أما مصير ذاته فقال ما يهيج ذكره وحال قلبه وجسمه:
حَيْثُ تُهْدِي الْحُدَاةُ مِثْلَ سِهَامٍ سُدَّدَتْ وَالْمَطِيُّ مِثْلُ الْحَنَايَا

وَكَاَنَّ الدُّجَى سُوَيْدَاءُ قَلْبٍ كَاتِمٍ وَالنُّجُومُ فِيهِ خَبَايَا
 أَتَظُنُّونَ أَنَّ طُولَ انْتِزَاحِي قَدْ بَرَى الْجِسْمَ إِي وَرَبِّ الْبَرَائَا
 والقصيدة من سبعة عشر بيتا، منها ثلاثة عشر للغزل، وأربعة فقط
 للمدح، وقد عد بعض النقاد القدامى من العيوب أن يكثر التغزل وأن يقل
 المديح^(١)، لكن كون القصيدة خاتمة مجموعته الشعرية: (مزاين القصر)،
 يحمل تلميحاً إلى الممدوح يذكره بحاله، واللافت أن مقدمة الديوان
 "الهمزية" قد نفى فيها الغزل، وبذلك يتبين أن فاتحة "مزاين القصر" كانت
 بالأمل، وخاتمته جعلها بالألم.

وقد عمرت الأبيات بتعابير الحب، مثل: (الهوى، الغرام، محب ودي)
 وبآثاره، مثل: (شاك، ضناه، أتمنى، الأمانى، المنايا، شب، ذكرتنى،
 المشوق، الدمع، عيون السبايا مثل سهام، كاتم، طول انتزاحي، برى
 الجسم)

ورسم حال الذات المسكونة بالهوى، إذ تكون لديها في البداية محاولة
 ومقاومة لصعقات الغرام والجمال والرحيل، ثم تضعف وتستسلم.

وقد اتكأ الشاعر على منشآت نصية كالنظر العلمي مثل:
 سَلَّمَ اللَّهُ بِالْعَقِيقِ مَطَايَا عِنْدَ أَهْلِ الْهَوَى لَهْنٌ مَزَايَا
 فالوصف بالمزايا يدل على فكر عقلي متأن يميز تلك المطايا عن غيرها.

وظهر شأن التداعي اللغوي في إنشاء النص الذي تتنامى فيه الكلمة عبر
 البديع، إذ ينتقل الشاعر عنها إلى ما يضاد معناها (الطباق)، أو ما يقارب
 لفظها (الجناس) وعلى هذا تزحف الكلمات إلى النص، فكلمة "خفايا"
 جذبت "مظهرات" ليكون الطباق، وكلمة "الأمانى" جذبت "المنايا" ليكون
 الجناس.

(١) انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ): أبو علي الحسن بن رشيق،

تحقيق عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ٢/ ١٤٣.

وبقية المقدمات الغزلية لم تكن بمثل تلك الغلبة، وقد أتى الشاعر في مواضع كثيرة منها بحسن التخلص، ليكون رابطة بين الغزل والمدح، وصارا يمثلان ثنائية نفسية من الألم والأمل.

وقد يكون الارتباط تصويريا كصورة المطر التي تشبه بكاء الشاعر في الغزل وعطاء الحاكم في المدح، كقوله:

وَقَدْ هَمَلْتُ وَطْفَ^(١) السَّحَابِ كَأَنَّهَا مَدَامُعُ عَيْنِي أَوْ نَوَالُ مُحَمَّدٍ^(٢)

وقد يكون الارتباط بغرض ثالث يكون وسيطا بين الغرضين، وهو غرض الحكمة، كقوله في القصيدة التي مطلعها:

سَلِ الْعَيْسَ وَالْبَرْقَ الَّذِي لَاحَ مِنْ نَجْدٍ مَتَى عَهْدُهَا بِالْجَزَعِ وَالْعَلَمُ الْفَرْدُ^(٣)

ومنها:

سَرَى طَيْفُ سَلَمَى وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَطَافِلُ^(٤) غَزْلَانٍ تَحُومُ عَلَى وَرْدٍ
وَلَا حَتَّ سَيُوفُ الْبَرْقِ فِي رَا حَةِ الدُّجَى فَمَا اتَّخَذَتْ غَيْرَ الْعِمَامَةِ مِنْ غَمْدٍ
وَقَدْ مَاسَ قَدْ الْغُصْنِ فِي حُلَّةِ الصَّبَا وَسَالَتْ دُمُوعُ الطَّلِّ فِي وَجْنَةِ الْوَرْدِ
فِيَا قَلْبُ لَا تَذْهَبْ عَلَى الْقُرْبِ حَسْرَةً فَأَحْسَنُ مِنْ قُرْبٍ وَفَاؤُكَ فِي بَعْدٍ

فلما أراد التخلص إلى الغزل، سلى نفسه بالأمل والرجاء:

وَيَا نَفْسُ لَا يَأْخُذُ بِكَ الْيَأْسُ فِي الْهَوَى مَا خَذَهُ فَالْوَصْلُ فِي عَقِبِ الصَّدِّ
وَقَدْ يُدْرِكُ الْإِنْسَانُ مَا لَمْ يَكُنْ لَهُ بِرَاجٍ وَيُعْطَى فَوْقَ مَا نَالَ مِنْ قَصْدٍ

وضرب لهذا مثلا صنعه الممدوح حين أعطى أهل قسنطينة ما يأملون ويرجون:

كَمَا أَوْسَعَ الْقَوْمُ الَّذِينَ حَوَتْهُمْ قَسَنْطِينَةُ جُودًا وَرِفْدًا عَلَى رِفْدٍ
أَنَابُوا لِمَوْلَانَا الْخَلِيفَةِ فَارِسٍ فَفَازُوا بِنَيْلِ السَّعْدِ وَالْعَيْشَةِ الرَّغْدِ

(١) السحابة الوطفاء: (الدِّمَّةُ السَّحَابُ الحَثِيثَةُ)، لسان العرب: ٢٣٨/١٥.

(٢) الديوان، ص ٨٧.

(٣) السابق، ص ٩١.

(٤) المطافل: جمع مُطْفِل، وهي: (ذات الطفل من الإنسان والوحش معها طفلها، وهي قرية عهد بالنتاج)، لسان

العرب، ١٢٧/٩.

وبناء القصيدة على نحو يربط موضوعاتها يعد من سمات حذاق الشعر^(١).
ويظهر الشاعر في المقدمات الغزلية يؤدي شخصية عذرية، فقد جرى على
عادة العرب ((أن الشاعر هو المتماوت))^(٢)، من ذلك:

وَأَقْسِمُ مَا أَبْقَيْتُ فِي الْحُبِّ غَايَةً فَهَلْ بَيْنَ أَهْلِ الْحُبِّ لِي مِنْ مُحَنٍّ
وَصَبٌّ رَمَتْ مِنْهُ الْمُدَامُ بِوَالِهِ سَكُوبٍ عَزُوبٍ^(٣) الدَّمْعُ أَغْبَرَ أَشْعَثَ
يُحَدِّثُ نَفْسًا بِالتَّلَاقِي وَالْمَا يَسُومُ عَنَاءَ نَفْسِهِ بِالتَّحَدُّثِ
وَدُونَ الْحِمَى حَرْبٌ بِسَيْفٍ مُذَكَّرٍ وَأُخْرَى هِيَ الْأَدْهَى بِلَحْظٍ مُؤَثَّرٍ
أَرَاهُمْ بَعَيْنِ الْفِكْرِ وَالْجِسْمِ نَازِحٌ وَلِلْقَلْبِ مِنْ بَلَوَاهُ أَيُّ تَبْعَثُ
وَقَدْ نَكَّثُوا عَهْدِي بِنَجْدٍ وَأَخْفَرُوا فَيَا صَبْرُ أَخْفِرْ بَعْدَ عَهْدِكَ وَانْكُثْ^(٤)

وقوله:

وَكَانَ الْهُوَى هَزْلاً فَلَمَّا تَلَوْتُهُ يَمَنْ فِي الْقِبَابِ الْحُمْرِ عَادَ إِلَى الْجِدِّ
مِنْ الْجَاعِلَاتِ النَّقْعَ بَعْضَ سُتُورِهَا فَمَا بُعْدُهَا يُسْلِي وَلَا قُرْبُهَا يُجْدِي^(٥)

وتكون المرأة عفيفة ومستترة في الخيام أو الهودج فقال في صورة ربيعية:

وَمَا رَاعَنِي إِلَّا الْقِبَابُ كَأَنَّهَا كَمَايُمُ رَوْضٍ يَنْطَوِينِ عَلَى زَهْرٍ^(٦)

وعرض الفكرة بجو مختلف أسبغ عليه الصورة الحربية:

وَيَا بِأَيِّ مَنْ آلِ كَعْبٍ كَوَاعِبٌ مَتَى شِئْنٌ إِحْدَانًا لَوَجْدِي يَحْدُثُ
ظِبَاءٌ حَمَثُهُنَّ السُّيُوفُ عَوَابِثًا وَمَا هِيَ مِنَ الْحَاضِظِينَ بِأَعْبَثٍ^(٧)

ومثل هذا الستر يعده ابن الحاج باعثاً للوجد مؤججا مع ما يحيطه من أجواء

(١) انظر: العمدة: ١٣٧/٢

(٢) السابق، ١٤٤/٢

(٣) عزوب: لم يتضح لي معنى لها يلائم السياق؛ فلعل الصواب: غروب، وهي مجاري الدمع، انظر: لسان العرب، ٢٥/١١.

(٤) الديوان، ص ٥٣

(٥) السابق، ص ٩١

(٦) السابق، ص ١٠٩

(٧) السابق، ص ٥٣-٥٤

الأصالة العربية، فكأنه شرط للعشق:

وَدُونِ الْغَضَا جَيْرَةً خَلَّتْهُمْ يَشْبُوهُ بِفُؤَادِي ضِرَامًا
وَعِيدٍ لَدَى الْحَيِّ عَارِضُنَا وَمَا عَرَفَ اللَّثْمُ إِلَّا اللَّثَامًا^(١)
وَمَا الْوَجْدُ إِلَّا أَنْ تُلَوِّحَ بِذِي الْغَضَا خِيَامٌ عَلَى أَطْنَابِهَا الدُّرُّ نُضْدًا^(٢)
ويرى الشاعر السّتر الموضع الأساس الذي يضم المحبوبة كما تضم
الأصداف الدرّ:

وَقَالُوا هُوَ الدُّرُّ، أَصْدَافُهُ قَبَابٌ، فَأَجْرَيْتُ دَمْعِي بِحَارًا^(٣)
وإذا كانت المرأة مرتحلة في هودج السفر يأتي ابن الحاج ليفتح قلبه راجيا
أن يكون من مواضع زيارتها:

وَيَا مُثْقَلَ الْخَدْرِ الَّذِي قَذَفَتْ بِهِ أَمُونُ ثُبَارِي الرِّيحِ فِي الْبَلَدِ الْقَفْرِ
دَعْوَتِكَ فَاحْلُلْ بَيْتَ قَلْبِي زَائِرًا بِدَعْوَةِ إِبْرَاهِيمَ لِلْبَيْتِ ذِي الْحَجَرِ^(٤)
وقد استعمل التورية في الشطر الأخير، فيقصد بكلمة: (دعوة) قوله أول
البيت: (دَعْوَتِكَ فَاحْلُلْ بَيْتَ قَلْبِي زَائِرًا)، ويعني بـ"إبراهيم" : نفسه،
وبـ"البيت": قلبه الذي دعا مثقلة الخدر إلى زيارته، و"الحجر" العقل الذي
بقلبه، على أن هذه التورية لا تستأنس بها النفس لأنها تتقاطع مع أسماء
شرعية جليلة (النبي إبراهيم عليه السلام)، والبيت الحرام، وحجر الكعبة) ومع
حدث يؤرخ به في بدء الحج.

ويمثل الطيف أمكن السبل للوصال، وإن عاد بشيء من الحسرة، فقال

مفصلا وصفه :

سَرَى وَعُيُونُ الشُّهْبِ تَشْكُو التَّسَهُدَا خَيَالٌ عَلَى الْأَكْوَارِ قَدْ زَارَ مُكْمَدًا
وَمَا رَأَاهُ إِلَّا الصَّبَاحُ كَأَنَّهُ حُسَامٌ بِغَمْدِ اللَّيْلِ قَدْ كَانَ مُعْمَدًا

(١) السابق، ص ١٤٤

(٢) السابق، ص ٨٠

(٣) السابق، ص ٩٩

(٤) السابق، ص ١٠٥

وَوَمُضَّةٌ بَرَقَ أَلْبَسَ الْخَدَّ فِضَّةً مِنْ الدَّمْعِ كَمَا أَلْبَسَ الْأُفُقُ عَسْجَدًا
عَجِبْتُ لَهُ طَيْفًا أَلَمَ وَدُوْنَهُ مَهَامُهُ لَمْ تَعْرِفْ بِهَا الْعَيْسُ مَوْرِدًا
أَلَا أَسَدَتِ الْأَحْلَامُ فِي سِنَةِ الْكَرَى يَدًا مَدَّ شُكْرِي كُلُّ شُكْرِي لَهَا يَدًا
خَلَا أَنْبِي لَا الْوَجْدُ يَبْرَحُ لَا وَلَا غَرَامِي إِذَا فَكَّرْتُ فِي فُرْقَةٍ غَدًا^(١)

وقال أيضا لکن باجمال مصطنع:

وَيَا رَبَّ طَيْفٍ طَافَ بِي مُتَهَلِّلًا وَبِالْجَزَعِ حَيَّانِي وَدُونِي حَيَّانٍ^(٢)
حيث الجناس بين: "طيف" و "طاف"، وبالجناس التام بين الفعل (حيَّان) والاسم المشتى (حيَّان).

وقد اختار من أسماء النساء ما يأتي في المعجم العذري، من التي تخف على الألسن وتحلو بها الأفواه^(٣)، مثل: "سلمى":

سَرَى طَيْفٌ سَلَمَى وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَطَافِلُ غَزْلَانٍ تَحُومُ عَلَى وَرْدٍ^(٤)
وسعدى:

يَا خَلِيلِي غَيَّانِي بِسُعْدَى وَدِيَارٍ بِبُعْدِهَا ضَاقَ ذُرْعِي^(٥)
ويورد كنية محبوبته:

دَعِي وَالْهَوَى مَضْنَاكِ يَا أُمَّ مَالِكٍ فَلِي فِي الْهَوَى لَوْ تَعْلَمِينَ مَبَاغٍ^(٦)
وتعدد الأسماء يجعل من غزله شعورا عاما لا يتعلق بذات ولم ينشأ عن تجربة، يزيد من احتمال ذلك استعماله صيغة الجمع في قوله:

عَقَائِلُ خَامِرْنَ الْعُقُولَ فَلَمْ يَبْنِ لَهَا الْغَيُّ فِي شَرْعِ الْغَرَامِ مِنَ الرُّشْدِ
فَقَدْتُ فُؤَادِي يَوْمَ عَارَضَنِي ضَحَى وَسَلَّمَنْ تَسْلِيمَ الْبَشَاشَةِ وَالْوُدِّ^(٧)

(١) السابق، ص ٧٩

(٢) السابق، ص ١٥٥

(٣) انظر: العمدة، ١٤٢/٢

(٤) الديوان، ص ٩٢

(٥) السابق، ص ١٧٧

(٦) السابق، ص ١٨٢

(٧) السابق، ص ٩١

وقوله:

مِنَ الْمُطْلَعَاتِ الْبَيْضِ ثَلَاثُ كَالِدُمَى أَوَانِسُ تُصْمِينَ الْكَمَى الْمُسَرَّدَا
بَعَثْنَ الْهَوَى نَحْوَ الْقُلُوبِ بِأَسْرَهَا فَأَسْبَابُهُ تَزْدَادُ غَيْبًا وَمَشْهَدًا^(١)
والبيت الأخير يضيف أن العشق قد صدر عن جمع: (القلوب بأسرها) كما
أن الغزل قد ورد على جمع من الأوانس.

وهو يهتم بالجمال الطبيعي الخالي من الزينة:

وَعَاطِلَةُ الْجِيدِ حَلِيَّتُهَا بِشِعْرِي نِظَامًا وَدَمْعِي نِشَارًا^(٢)
ولم يعن بتفصيل الوصف الجسدي غالباً، وإنما يحيل إلى صور مشابهة
كالغزلان:

وَأَسْرَابُ غِزْلَانٍ عَرْضُنَ سَوَانِحًا وَلَا بُدَّ مِنْ مَرَعَى فَكَانَ مِنَ الصَّدْرِ^(٣)
وَكَمْ بِالْحِمَى مِنْ غِزَالٍ رَعَى يَنْجِدُ فُؤَادِي وَخَلَّى الْعَرَارَا^(٤)
ويقول مبيناً مواضع تقاطع الصورتين:

حَكَى الظَّبْيَ لَحْظًا وَجِيدًا وَفَرْعًا وَبِالرَّغْمِ مِنْهُ حَكَاهُ نِفَارًا^(٥)
وقد تابع الشريف الرضي في الغزال الذي جعل من فؤاد العاشق مرعى، في
بيته المشهور:

يَا ظَبِيَّةَ الْبَانِ تَرَعَى فِي خِمَائِلِهِ لِيَهْنَكَ الْيَوْمَ أَنَّ الْقَلْبَ مَرَعَاكَ^(٦)
وهذه مفارقة بين العاشق والمعشوق، فالأول يصير إلى فناء والآخر إلى نماء.
ويشبهه النظرات بالسهام:

وَمَا بِي إِلَّا أَعْيُنٌ بِسِهَامِهَا رَمَتْ ذَا الْهَوَى الْعُذْرِيَّ مِنْ غَيْرِ مَا عُذْرٍ^(٧)

(١) السابق، ص ٧٩

(٢) السابق، ص ١٠٠

(٣) السابق، ص ١٠٩.

(٤) السابق، ص ٩٩.

(٥) السابق، ص ٩٩.

(٦) ديوان الشريف الرضي (٤٠٦هـ)، صححه: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤م، ١٠٧/٢

(٧) الديوان، ص ١٠٩.

ومما برع فيه وزاد أن جعل حاجب العين قوسا :

مُنْصَلَّةٌ بِالْغُنْجِ وَالْهَدْبُ رِيْشُهَا تُطَاوِلُ قَوْسَ الْحَاجِبَيْنِ بِهَا دُعْرِي
وفي البيت شيء من الطبائع النفسية فقد ذكر من صفاتها الغنج، لكن
الأكثر في الجانب النفسي الاهتمام بالأثر الذي أفقد العقل والفؤاد:
عَقَائِلُ حَامِرْنَ الْعُقُولَ فَلَمْ يَبْنِ لَهَا الْغَيُّ فِي شَرْعِ الْغَرَامِ مِنَ الرُّشْدِ
فَقَدْتُ فُؤَادِي يَوْمَ عَارَضَنِي ضُحَى وَسَلَّمَنْ تَسْلِيمَ الْبَشَاشَةِ وَالْوُدِّ^(١)

وقال وقد اختلف الحال بينهما من حيث النعيم والشقاء:

مُنْعَمَةٌ لَدَى الشَّقَاءِ بِحُبِّهَا وَلَوْ أَنَّهَا تُبْدِي هَجِيرًا مِنَ الْهَجْرِ^(٢)
فهي في نعيم وهو في شقاء، لكنه شقاء لا يود مفارقتها حتى مع هجرها؛
إذ وجد فيه لذة تجذبه إلى هذا الألم، ويقول مرحبا بألم الجسد:

وَلَوْ صَدَعَتْ قَلْبِي وَحَيَّتْ بِوَجْهِهَا لَقُلْتُ صَبَاحَ دُؤْلِهِ صَدْعَةُ الْفَجْرِ
بِوَادِي الْغَضَى حَلَّتْ وَلَكِنْ مِنَ الْحَشَا وَشَغَبَ النَّقَا لَكِنْ مِنَ السَّحْرِ وَالنَّحْرِ

ثم يصف كيف بلغ امتلاك المحبوبة لهواه:

وَمِمَّا أَثَارَ الْوُجْدَ جِيْدٌ أَمَالِنِي بَوْسَوَاسٍ حَلِيٍّ مَالِكٍ فِي الْهَوَى أَمْرِي
وفي ذكر صوت الحلي "الوسواس" إشارة نفسية، تجعل الصوت يتردد في
جواه ويحوّله من صوت إلى حال تسيطر على روحه.

وما ورد يعد من السمات العذرية^(٣) أن يؤدي الحب إلى فقد العقل:

مِنَ السَّالِبَاتِ عُقُولَ الرِّجَالِ عَلَى سُرْعَةِ الْحُبِّ مَاتُوا كِرَامًا
إِذَا مَا أَرَادَتْ بِنَا شُؤْوَةً سَقَتْنَا شَمَائِلَهَا لَا الْمُدَامَا
وَقَالُوا حَكَى الْخَصْرِ مِنْهَا فُؤَادِي صَدَقْتُمْ وَلَكِنْ حَكَاهُ الْإِعْدَامَا^(٤)

وهو يرى الحب يوقع المستحيالات:

(١) السابق، ص ٩١

(٢) السابق، ص ١٠٥-١٠٦

(٣) انظر: الحب العذري ومقوماته الفكرية والدينية حتى العصر الأموي، د. كامل مصطفى الشبي، دار المناهل،

بيروت، ط ١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧، ص ٩٩.

(٤) الديوان، ص ١٤٤-١٤٥.

وَلَمْ أَرِ مِنْ قَبْلِ ذَا الدَّمْعِ مَاءً يُوجِّجُ فِي الْقَلْبِ مِنِّي نَارًا^(١)
فَجَمَعْتُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ ذَاكَ مِنْ دُمُوعِي وَهَازِي مِنْ لَوَاعِجِ أَشْجَانِي^(٢)

وفي إحدى المقدمات قدم الشاعر غزلاً يتردد بين وصف جسدي وأثر نفسي،

فقال:

وَلَمْ أَنْسَ لَا أَنْسَ يَوْمَ النَّوَى ذَوَائِبَ فِي لَيْلِهَا الصَّبُّ حَارًا
وَحُسْنِ التُّغُورِ الَّتِي خَلَّتْهَا حُبَابًا عَلَى خَمْرَةِ الرِّيقِ دَارًا
وَقَالُوا هُوَ الدُّرُّ أَصْدَافُهُ قَبَابٌ فَأَجْرَيْتُ دَمْعِي بِحَارًا
وَجَاهَرْتُ بِالْحُبِّ لَمَّا بَدَتْ فَلَمْ أَرِ بَدْرًا يُحِبُّ السَّرَارَا
وَقَالُوا حَكَى اللَّحْظَ مِنْهَا فُؤَادِي صَدَقْتُمْ وَلَكِنْ حَكَاهُ انْكِسَارَا
فِيَا مُبْلِيَا عُمْرَهُ فِي الطَّعَانِ كَفَتْكَ الطَّعَانُ قُدُودُ الْعَذَارَى
وَمِمَّا نَفَى النَّوْمَ عَنِّي بَرْقٌ ظَنَنْتَاهُ بَيْنَ الثَّنَايَا افْتِرَارَا^(٣)

وفي الجدول الآتي إيضاح لوصف المظاهر في الغزل وبيان آثارها في نفسه :

الوصف الجسدي	الأثر النفسي	سببه
ذوائب الشعر كالليل	الحيرة	كثافة الشعر وشدة سواده فلا يتميز حده في الليل.
الريق كالخمر	السُّكْرُ	الظفر به يخرج عن دائرة المعقول الذي يتوقعه الشاعر، فإن ظفر به كان كمن فقد عقله.
الأسنان كالدر	الدمع	لأن الدر يُخلق في البحر، فجاء دمع الشاعر ليكون بحراً لدر المرأة.
بدت كالبدر	المجاهرة بالحب	البدر لا يظهر في أيام السرار المظلمة، بل يأتي بالوضوح، وكان مما وضعه وكشفه حب الشاعر.
القُدود	توقع الموت	القد يشبه الرمح الذي يستعمل في القتال
افتترار الثغر كالبرق	السهر	لأن ضيائه يحيل الليل نهاراً

(١) السابق، ص ٩٩.

(٢) السابق، ص ١٥٥.

(٣) السابق، ص ١٠١-١٠٢.

ولا تخلو غزلياته من وجود شخصية "الخليل" الذي يستمع الشكوى، وقد يكون واحداً، كما في قوله:

وَبُخْ بِأَحَادِيثِ الْهَوَى لِأَحِبَّةٍ نَأْوَا وَأَحَادِيثُ الْجَوَى كُلَّهَا ابْتُثْ
وَلَا تَحْتِثِ الْكَأْسَ الدِّهَاقَ بِخُمْرَةٍ وَكَأْسًا دِهَاقًا بِالْهَوَى الْمُسْكِرِ احْتُثْ^(١)
وقوله:

وَيَا مُسْعِدِي مَنْ آلِ سَعْدٍ عَلَى هَوَى غَدَا عِنْدَهُ مِنْ عِلْمٍ بِلَوَاهُ مَا عِنْدِي
وَرَاءَكَ إِلَّا عَنْ تَلْهُبِ زَفَرَتِي بِتِلْكَ الَّتِي تَزْدَادُ وَقْدًا عَلَى وَقْدٍ^(٢)
والغالب فيه التشية جريا على عادة العرب:

خَلِيلِي هَلْ مِنْ وَقْفَةٍ دُونَ رَامَةٍ فَاشْكُو بِشُحِّ الشَّيْحِ وَالْبَانِ وَالرَّئِدِ^(٣)
يَا خَلِيلِي بِالْعَقِيقِ سَلَامًا صَدَّ عَنِّي الَّذِينَ أَهْوَى سَلَامًا
وَاحْذَرَا اللَّحْظَ وَالْحُسَامَ بِنَجْدٍ فَهُمَا مَا يُبْقِيَانِ هُمَامًا
وَاحْفَظَا الرُّوْضَ مِنْ تَلْهُفٍ وَجْدِي وَحِطَّا مَا أَخَافُ يَغْدُو حُطَامًا
وَانْصُرَانِي عَلَى غَزَالٍ سَطَا بِي وَلَجَا مَا حَمَى وَشَدَّ لِحَامًا^(٤)
ويرد جمعا:

أَلَا آتَسَ اللَّهَ الْقَبَابَ وَفَتِيَّةً إِذَا هَاجَ بَرْحُ الْحُبِّ أَعْطَوْهُ مِقْوَدًا
طَوَالِغُ أَنْجَادِ الْهَوَى حَالَفُوا الْهَوَى فَأَبْقَوْا لَهُ عَهْدًا كَرِيمًا وَمَعْهَدًا
أُنَادِيهِمْ لَا السَّمْعُ مَلَّ حَدِيثَهُمْ وَلَا الْعَيْنُ أَغْضَتْ أَوْ تَرَى الْحُسْنَ قَدْ بَدَا
أَقُولُ وَقَدْ هَبَّتْ لَنَا نَسْمَةُ الصَّبَا فَالْقَتْ حَدِيثَ الشَّوْقِ لِلرَّكْبِ مُسْنَدًا
رُؤْيِدَكُمْ حَتَّى تَفِيضَ دُمُوعُنَا عَلَى السَّفْحِ سَفْحًا أَوْ يَرِقَّ لَنَا الصَّدَا
وَحَتَّى نُسُومَ الرَّبْعَ نَارَ صَبَابَةٍ تَوْقَدَ مِنْهَا بِالْأَسَى مَا تَوْقَدًا^(٥)

(١) السابق، ص ٥٣

(٢) السابق، ص ٩٢

(٣) السابق، الموضع نفسه.

(٤) السابق، ص ١٤١

(٥) السابق، ص ٨٠

وكذلك ترد شخصية الرقيب:

وَتَغُرُّ ثَنَانِي الرَّدُّ عَنْ لَثْمِ دُرِّهِ كَأَنَّ رَقِيبِي قَدَّمَ الرَّاءَ مِنْ دُرٍّ^(١)

وشخصية العاذل:

وَيَا عَاذِلَ الصَّحْبِ كُنْ رَاحِمًا وَإِلَّا فَأَبْدِلْ لِي الْمِيمَ لَأَمَّا^(٢)

وأبيات الغزل تنتهي بالنهاية التي لاقاها العذريون، فلا وصل ولا سلو، كما هو شأن قيس بن الملوح وجميل بن معمر، كما جاء في قوله:

وَأَسَاكُمُ لَكِنْ كَمَا نَسِيَ الْهَوَى عَلَى النَّأْيِ قَيْسٌ وَابْنُ مَعْمَرٍ الْعُذْرِي
فِيَا صَاحِبِي نَجْوَايَ مِنْ آلِ عَامِرٍ أَلَا نَادِمَانِي بِالْغَرَامِ مَدَى عُمْرِي^(٣)

ويقول في هذا المعنى:

وَمَا أَنَا وَالسُّلُوَانُ لَا دَرُّ دُرٍّ مَنْ تَقَلَّدَ فِي سُلُوَانِهِ مَا تَقَلَّدَا^(٤)
وَلَا تَبْتَغُوا مِنِّي السُّلُوَ فَإِنِّي سَأَسْلُو سُلُوَ الْبَانِ عَنْ وَكِفِ الْقَطْرِ^(٥)

وقد ندّ عن المسلك العذري مقدمة واحدة، وصف فيها ليل الوصل، فذكر

ما يشرب:

أَتَشْكُ وَقَدْ هَزَّ الدَّجَى مَضْجِعَ الْفَجْرِ بِكَأْسَيْنِ مِنْ رِيقِ بَرُودٍ وَمِنْ خَمَرٍ^(٦)

ثم أخذ في الوصف الحسي للباس والشعر والوجه:

وَأَبْهَجَتِ الْأَبْصَارَ وَالْحُسْنَ مُبْهَجٌ بِدُرَيْنِ مِنْ عِقْدِ نَفِيسٍ وَمِنْ ثَغْرِ
وَكَمْ سُتِرَ الْبَدْرُ الْمُنِيرُ وَوَجْهَهَا بِلِيلَيْنِ مِنْ جُنْحِ بَهِيمٍ وَمِنْ شَعْرِ
وَجُلِّيَ جُنْحُ اللَّيْلِ لَمَّا بَدَتْ لَنَا بِنُورَيْنِ مِنْ وَجْهِ جَمِيلٍ وَمِنْ بَدْرِ

ثم اقترب وصفه فذكر تحيتها ورائحتها وتمايلها:

(١) السابق، ص ١٠٦

(٢) السابق، ص ١٤٥

(٣) السابق، ص ١٠٥

(٤) السابق، ص ٨٠

(٥) السابق، ص ١٠٤

(٦) السابق، ص ١٠٩

وَحَيَّتْ وَقَدْ لَدَّ السُّرَى سَحَرًا لَنَا بِصُبْحَيْنِ مِنْ أَضْوَاءِ أَفُقٍ وَمِنْ بَشْرِ
وَمِنْ عِطْفِهَا إِذْ طَابَ نَشْرًا فَعَطَّرَتْ بِطَبِيبَيْنِ مِنْ مِسْكِ يَضُوعٍ وَمِنْ نَشْرِ
وَمَالَتْ عَلَى الرُّوضِ النَّضِيرِ فَرَاقَتَا بِغُصْنَيْنِ مِنْ قَدْ وَمِنْ فَنَنِ نَضْرِ
وكل ذلك جاء بصورة متداخلة مع محيط الشاعر الزمني، فالليل وبدره
والصبح الذي يعقبه يماثل على التتابع شعرها ووجهها وبشرها، وكذلك
تتداخل مع مكونات المكان فغصن الروض يماثل قدها، والمسك نشرها،
وهو تداخل عقده الجمال، وعندما اتجهت الصورة نحو الشاعر تظهر عامرة
بالأسى:

وَجَادَ هَوَى بِي وَالْهَوَاءُ الَّذِي لَهُ بِغَيْثَيْنِ مِنْ دَمْعٍ يَصُوبُ وَمِنْ قَطْرِ
وَجَدَّتْ بَعْرُضِ الْبَيْدِ سَيْرًا فَبَرَّحَتْ بِنَارَيْنِ فِيهَا مِنْ هَجِيرٍ وَمِنْ هَجَرٍ

ولم ينحدر المستوى الخلقى بابن الحاج عن المستوى الأمثل المتعارف عليه؛
فغزله لم يكن مكشوفاً، صحيح أن أنه لم يأت بالعدزية على أتمها في
بعض المواضع، لكنه لم يغرق إلى حد يخدش الأدب، وفي الديوان نُسب إليه
بيتان كان فيهما ما يصنف ضمن المجون، وهما:

يَا بَدْرُ بَادِرْ إِلَيَّ بِالْكَاسِ فَرُبَّ خَيْرٍ أَتَى عَلَى بَاسٍ
وَلَا تُقَبِّلْ يَدَيَّ فَإِنَّ فَمِي أَوْلَى بِهَا مِنْ يَدَيَّ وَمِنْ رَاسِي^(١)

لكن المصدر الذي نسبها قد أخطأ، فهي سابقة عليه بقرون، إذ وردت في
مصدر ألفت قبله.^(٢)

(١) السابق، ص ٢٠٠

(٢) انظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، عبد الملك بن إسماعيل (٤٢٩هـ)، تحقيق:

محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ط ٢، ١٩٧٣م، ١/٤١٢

المبحث الثالث: الوصف.

تنوع الوصف في شعر ابن الحاج ما بين طبيعة خلابة وقصور فاخرة ومعارك محتدمة، فجاء الوصف عنده موزّعا على ما يأتي:

١. وصف الطبيعة:

إن ابن الحاج يعيش في أرض حباها الله حلل الجمال الطبيعي فتنت عقول الشعراء وجذبت قرائحهم للتغني بها حيث أنعمت أبصارهم بخضرة أرضها وكثرة أنهارها والتفاف غاباتها، وشنفت أسماعهم بخير مياهها وحفيف أشجارها وشدو بلابلها، وعطرت أنفاسهم بشذا نرجسها وآسها وريحانها، وقد أظهر الأندلسيون في الوصف عبقرية نادرة، لكنه لم يأت في أشعارهم غالبا غرضا مستقلا، وإنما يشترك مع غيره في القصيدة^(١)، وكذلك ابن الحاج ليس له نص اختص بالوصف، سوى بعض المقطعات، إلا أن لها اهتماما في القصائد من حيث عدد الأبيات والأداء التعبيري.

وكان يمتزج مع الطبيعة، ويجعلها تبادلها المشاعر، كقوله في مقدمة قصيدة في المدح:

وَالْقُضْبُ تَرْقُصُ كُلَّمَا هَبَّتْ صَبَاً لَتَزُورَ أَثْلًا بِالْحَمَى وَأَرَاكَ
وَعَلَى خُدُودِ الْوَرْدِ قَدْ أَجْرَى الْحَيَا دَمْعًا يُكْفِكِفُهُ النَّسِيمُ دَرَاكَ
وَعَلَى سَاطِئِ الْآسِ قَدْ نَثَرَ النَّدى دُرًّا كَمَا نَثَرَتْ يَدُ أَسْلَاكَ
وَالْأَقْحُوَانُ تُغَوِّرُهُ مَسْقُولَةٌ^(٢) لَكِنَّهَا لَمْ تَعْرِفِ الْمَسْوَاكَ
وَالنَّرْجِسُ الْمَطْلُولُ قَدْ أَهْدَى شَذَا كَالْمَسْكِ فَصَّ خِتَامُهُ فَتَذَاكَ^(٣)

فهو يقرأ الطبيعة قراءة تعبيرية تنبض بالحياة والعواطف، فتحلق في الخيال، وتغرق في المجاز، فالقضب ترقص مع ربح الصبا وتزور الأثل والأراك،

(١) انظر: في الأدب الأندلسي ص ١٢٠.

(٢) مسقولة لغة في مصقولة وهما بمعنى: جليلة، ولغة الصاد أفصح من السين، انظر: لسان العرب، ٢١١/٧.

(٣) الديوان، ص ١٢٩.

وقطرات المطر على الورد دموعٌ جرت على خدودها، ويأتي النسيم يمسح الدمع ويواسي الورد حين تسقط تلك القطرات منها، وفي صورة أخرى يجعل زهر الأقحوان ثغرا لامعا، ومع جمال المنظر في هذا المشهد الطبيعي يأتي طيب الرائحة من قبل النرجس الذي أفعم الجوبما يشبه المسك.

ويتبين أن وصف الطبيعة يمتزج بالغزل، فقد ذكر الخدّ والثغر:

وَعَلَى خُدُودِ الْوَرْدِ قَدْ أَجْرَى الْحَيَا دَمْعًا يُكَفِّفُهُ النَّسِيمُ دَرَاكَا
وَالْأَقْحُوَانُ تُغَوِّرُهُ مَسْقُولَةٌ لَكِنَّهَا لَمْ تَعْرِفِ الْمَسْوَاكَا

والمزج بين الطبيعة والمرأة باستخدام التعبير الغزلي قد كثر عند شعراء الأندلس^(١)، وهو عند ابن الحاج يأتي على إحدى طريقتين:

الأولى: تشبيه أجزاء الطبيعة بالمرأة، فيشبه الورد بحمرة الخد والأقحوان بالثغر، كما في الأبيات السابقة.

والثانية بإبداء مشاعر الوجد والحب والشوق تجاه الطبيعة، كقوله في مقطعة عن نبت طيب الرائحة يدعى النمام:

أَتَوْنِي بِنَمَامٍ مِنَ الرُّوضِ يَافِعٍ سَقَتُهُ الْغَوَادِي كُلَّ أَسْجَمٍ مِدْرَارٍ
فَلَا غَرَوْا أَنْ أَصْلَيْتُهُ نَارَ زَفَرَتِي وَحُكْمٌ عَلَى النَّمَامِ الْإِلْقَاءُ فِي النَّارِ^(٢)

وفي إحدى مقدمات القصائد يتبين أن ابن الحاج يعدل عن الغزل بالمحبة إلى ذكر شيء من مظاهر الطبيعة ومشاهدها:

يَا ثَالِثَ الْقَمَرَيْنِ أَنْتَ الْمَعْجَزُ حَسَنًا وَأَنْتَ لَذَا وَذَاكَ مَعَزَزُ
لِلَّهِ طَيْفُكَ إِذْ أَلَمَّ وَلِلدُّجَى بُرْدٌ بِإِيْمَاضِ الْبُرُوقِ مَطَرٌ^(٣)

فقد انتهى الغزل عند ذكر الطيف، واتجه يرسم الإحساس بالجمال من خلال طبيعة أومض عليها البرق، ثم أنارها الصبح، كما في قوله:

وَالشُّهُبُ تَجَنُّحُ لِلْغُرُوبِ كَأَنَّهَا أَسْرَارُ حُبٍّ خَوْفَ وَاشٍ تَرْمِزُ

(١) انظر: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ٢٩٣.

(٢) الديوان، ص ١١٧.

(٣) السابق، ص ١٢١.

حَتَّىٰ بَدَأَ الصُّبْحُ الْمُنِيرُ كَرَايَةً بَيِّضَاءَ فِي هَضَبَاتٍ نَجْدٍ تَرَكُزُ
وَذَكَتْ كَعَرْفِكَ رَوْضَةً أَزْهَارُهَا عَنْ زُهْرٍ شُهْبِ الْأَفْقِ لَا تَتَمَيَّزُ
وَفِي الْبَيْتِ الْأَخِيرِ خُطَابٌ إِلَى الْمَحْبُوبَةِ (كَعَرْفِكَ) أَي رَائِحَةُ الْأَزْهَارِ
كَرَائِحَتِكَ، وَلَمْ يَحْمِلْهُ هَذَا عَلَى الْعُودَةِ إِلَى الْغَزْلِ بَلِ اسْتَرْسَلَ فِي تَصْوِيرِ
الرِّيَاضِ:

وَالْقُضْبُ كَالْأَلْفَاتِ سَاجِعُ وَرْقِهَا مِنْ فَوْقِهَا هَمَزَاتُهَا إِذْ تَبْرُزُ
وَالْوَرْدُ فِيهَا أَوْجُهُ مُحَمَّرَةٌ خَجَلًا وَتَرْجِسُهَا عِيُونٌ تَغْمَرُ
وَيَتَضَحُّ أَنَّ ابْنَ الْحَاجِّ لَا يَصِفُ الطَّبِيعَةَ بِصُورَةٍ جَامِدَةٍ صَامِتَةٍ بَلِ يَعْضِضُهَا
حَيَةً مُتَفَاعِلَةً مَعَ أَجْوَانِهَا وَحَيَوَانِهَا:

وَعَطَّرَ الْجَوَّ مِنْهُ أَيُّ طَيِّبٍ شَدَا بِكُلِّ رُوحٍ لَعَمْرِي رُوحُهُ اخْتَلَطَا
وَأَغْصَنُ الْبَانَ قَدْ مَالَتْ لَهُ طَرِبًا لَمَّا أَتَى مَثَلٌ مَا نَفَرَتْ سِرْبَ قَطَا
وَالْوُرْقُ فِي الْغُصْنِ قَدْ غَشَّتْ لَهُ فَرَحًا بِعُودِهِ حِينَ وَافَى مُعْمِلًا لِحُطَى
وَالرَّيْحُ رَقَّتْ لِمَسْرَاهُ فَمَا بَرَحَتْ عَلِيلَةً خَلَّتْهَا قَدْ أَعْيَتْ الْخُلَطَا
وَالْوَرْدُ لَمَّا أَتَاهُ أَحْمَرٌ مِنْ خَجَلٍ وَخَدَهُ إِذْ مَشَى فِي الْأَرْضِ قَدْ بَسَطَا
وَالْغَيْثُ لَمَّا سَرَى وَافَاهُ مَنَسْكَبَا كَأَنَّهُ دَرَّ عَقْدٌ فِي الثَّرَى سَقَطَا^(١)
وَمِنْ لَطِيفِ تَصْوِيرِهِ أَنْ جَعَلَ عُنَاوِرَ الطَّبِيعَةِ تَبْدُو كَمَجْتَمَعٍ إِنْسَانِيٍّ فِي
ثَلَاثَةِ الْأَبْيَاتِ الْأُولَى إِذْ شَبَّهَهَا بِمَجْلِسٍ لِلْهُوِّ وَالطَّرَبِ.

وَفِي مَوْضِعٍ آخَرَ يَشَخَّصُ الطَّبِيعَةَ لِتُؤَدِيَ مَشْهَدًا إِنْسَانِيًّا وَاجْتِمَاعِيًّا، فِيهِ
سُجُودُ الْقُضْبِ وَطَبُّ الْأَسِّ وَجَيْشُ الصَّبَا وَسُيُوفُ الْبَرْقِ:

كَأَنَّمَا الْقُضْبُ تَسْهُو عَنْ تَحِيَّتِهَا غَبَّ الْحَيَا فَسُجُودُ السَّهْوِ يُجْزِيهَا
وَبِالْأَبَاطِحِ مِعْطَارُ الْأَصَائِلِ إِنْ عَلَّتْ صَبَاها فَآسِي الْآسِ يَشْفِيهَا
مَا رَاعَ جَيْشُ الصَّبَا لَيْلًا غَمَامَتَهَا إِلَّا وَبَأَتْ سُيُوفُ الْبَرْقِ تَحْمِيهَا^(٢)

(١) السابق، ص ١٢٥.

(٢) السابق، ص ٢٠٣-٢٠٤.

في البيت الأول تصوير للأغصان التي تُعرف بالتمايل الذي يراه الشاعر تحية تضاهي التحية الإنسانية التي تشير ملوحة باليد، لكنها في هذا المشهد لم تتمايل حين بللها المطر، وإنما انحنت إلى الأرض، وهو في خياله سجد يكفر عنها ترك التحية، والعلاقة بين الصورتين (إنحاء الغصن والسجود) هو التشابه الحركي.

والبيت الثاني يجعل العلاقة بين الصبا العليل ورائحة الآس، كعلاقة المريض بالطبيب، لأن من معاني العليل: المريض، ويطلق الآسي على الطبيب، فالجامع هنا هو التشابه اللغوي.

ومن أفعال مجتمع الطبيعة أن يشعل البرق في أجوائها ريح العنبر، وأن تتبادل أحاديث الشتاء والأسرار، كما هو حال المجلس البشري، وذلك في قوله:

لِعَنْبَرِ الْغَيْمِ فِيهَا كُلُّ مُشْغَلَةٍ بِمَجْمَرِ الْبَرْقِ أَيْدِي الرِّيحِ تُذَكِّيهَا
وَمَا نَسَأْتُ بِدَوْحِ الْبَانِ نَاعِمَةً تُثْنِي عَلَى الرِّيحِ إِنْ هَبَّتْ فَتَثْبِيهَا
وَالرَّوْضُ يَكْتُمُ أَسْرَارًا كَمَا تَكْتُمُهُ لِلزَّهْرِ لَكِنْ لِسَانُ الرِّيحِ يُفْشِيهَا

ويصدر عنها شتى التعابير وأنواع المشاعر من اختيال وبكاء:

حَكَتْ يَدُ الْغَيْثِ مِنْ نُورٍ لَهَا حُلَا تَخْتَالُ فِيهَا لِمِثْقَالٍ يُوَافِيهَا
وَبَاتَ يَهْفُو ارْتِيَا حَا غُصْنُ بَانَتْهَا لَمَّا رَأَى الْوُرُقَ تَبْكِينِي وَأَبْكِيهَا

وأفعال الود والوصال:

مُقَبِّلٌ لِحُدُودِ الْوَرْدِ شَادِنُهَا وَرَاشِفٌ لِنُغُورِ الزَّهْرِ شَادِيهَا
مُضْمَخٌ^(١) الْبُرْدِ مِنْ طَيْبِ النَّوَاسِمِ إِنْ أَضْحَتْ تُدَانِيهِ أَوْ أَضْحَى يُدَانِيهَا

وفي مشهد آخر يقدم ابن الحاج قراءة ثقافية لأجزاء الصورة الطبيعية

وحرركاتها:

نَسِيْتُ وَلَا أُنْسَى مَعَاهِدَ بِالْحِمَى يُمَثِّلُهَا فِكْرِي وَيَلْزَمُهَا ذِكْرِي
إِذَا انْتَصَبَتْ دَوْحَاتُهَا خَفَضَتْ بِهَا غُصُونًا قَرَاهَا الْغَيْثُ فِي الْوَرَقِ الْخَضِرِ

(١) الضمخ: (لطح الجسد بالطيب حتى كأنما يقطر)، لسان العرب، ٥٩/٩.

وَقَدْ جَرَّهَا نَفْحُ الصَّبَا بَعْدَ رَبْعِهَا كَأَنَّ نُسَيْمَاتِ الصَّبَا أَحْرَفُ الْجَرِّ
عَجِبْتَ لِنَبْتِ وَسْطُهَا وَهُوَ بَاقِلٌ يَخِيمُ بِهِ قُسٌّ عَنِ النَّظْمِ وَالنَّثْرِ
إِذَا مَا التَّقَى فِي نَهْرِهَا سَاكِنَانِ مِنْ قَضِيبٍ وَمِنْ حَصْبَاءَ حُرَّكَ بِالْكَسْرِ^(١)

وقد مهد لهذه القراءة بقوله: (يمثلها فكري ويلزمها ذكرى) فالفكر الواعي ذو المصطلحات التي يلازمها لسانه هو المنظار الذي من خلاله وصف تلك الطبيعة بأسلوب التورية، فقد استخدم مصطلحات النحو ومسائله من: (الخفض والجر وأحرف الجر والتحريك بالكسر إذا التقى ساكنان)، وجعل الغيث قارئاً يطلع في الورق الخضر، واستحضر الأمثال العربية فذكر باقلاً مضرب المثل في العي^(٢)، وقساً مضرب المثل في الفصاحة^(٣).

ثم انتقل بعد الأبيات السابقة إلى أسلافه الشعراء واستحضر ذكرهم بادئاً بعلي بن الجهم، فقال:

أَعَادَتْ لِي الشَّوْقَ الْقَدِيمَ مِيَاهُهَا وَسُقْنُ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أَذْرِي وَلَا أَذْرِي
كَأَنِّي عَلَيَّ وَالْعُيُونُ الَّتِي رَأَتْ عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجَسْرِ
وهو يضمن استهلاله البارع بقصيدته (عيون المهّا):

عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجَسْرِ جَلِبْنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أَذْرِي وَلَا أَذْرِي
أَعْدَنَ لِي الشَّوْقَ الْقَدِيمَ وَلَمْ أَكُنْ سَلُوتُ وَلَكِنْ زَدْنُ جَمراً عَلَى جَمْرٍ^(٤)

ثم قرن الرياض والدوحات بالجو الخمري، والمزج بين الطبيعة والخمر مما كثر عند شعراء الأندلس^(٥)، حيث شبه الغصن - وهو يتمايل ويتأود والبلبل الذي ما انفك يلازمه - بشخصيات قد لعب برأسها الشراب حسبما تورد كتب الأدب عنهم، فقال عن أبي نواس:

(١) الديوان، ص ١٠٦

(٢) انظر: مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري الميداني (٥١٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٨م، ٥١-٥٠/٢

(٣) انظر السابق، ١/ ١٥٥

(٤) ديوان علي بن الجهم (٢٤٩هـ)، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، ط ٣، ١٩٩٦م، ص ١٣٥-١٣٦.

(٥) انظر: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ٢٩٣.

نَشَدْتُكَ هَلْ غُصْنُ الرِّيَاضِ ابْنُ هَانِيٍّ يَمِيلُ سَابَاطَ ارْتِيَا حَا إِلَى الْخَمْرِ

إشارة إلى صنيعه حين أقام قرب بلدة ساباط، وقال فيها:

وَدَارِ نَدَامَى عَطَّلُوهَا وَأَدْلَجُوا بِهَا أَكْثَرُ مِنْهُمْ جَدِيدٌ وَدَارِسُ
حَبَسْتُ بِهَا صَحْبِي فَجَدَدْتُ عَهْدَهُمْ وَإِنِّي عَلَى أَمْثَالِ تِلْكَ لَحَاسُ
وَلَمْ أَدْرِ مَنْ هُمْ غَيْرَ مَا شَهِدْتُ بِهِ بِشَرْقِيَّ سَابَاطَ الدِّيَارِ الْبَسَاسِ
تُدارُ عَلَيْنَا الرَّاحُ فِي عَسْجَدِيَّةٍ حَبَّتْهَا بِأَلْوَانِ التَّصَاوِيرِ فَارِسُ^(١)

وقال عن يحيى بن أكثم:

وَهَلْ بُلْبُلُ الدَّوْحَاتِ يَحْيَى بَنُ أَكْثَمٍ يَظَلُّ دَفِينًا فِي الرِّيَاحِينَ ذَا سُكْرِ

إشارة إلى ما قيل عنه من ركون إلى أرض الرياحين ورغبة عن النهوض

منها، فقال عنه المأمون:

وصاحب ونديم ذي محافظةٍ سبط البنان بشرب الراح مفتونٍ

ناديته ورواق الليل منسدل تحت الظلام دفين في الرياحين

فقلت: قم، قال: رجلي لا تطاوعني! فقلت: خذ، قال: كفي لا تواتيني^(٢)

وتلك الأبيات الرائية لابن الحاج قد وقعت ضمن مقطع من وصف الطبيعة

بلغ اثنين وعشرين بيتا، فكان منها الأبيات السابقة التي عرضها الشاعر

وفق قراءة ثقافية، والأبيات الأخرى جاءت القراءة التعبيرية التي تفيض

بالشعور، فبدأ بالنبات المتصف بالنضارة والشذا:

وَرُبَّ رِيَّاضٍ بِالْغُؤِيرِ تَزَيَّنَتْ بِنَضْرِ نَبَاتٍ غَاصَ فِي مَائِهَا الْعُمْرُ

وَأُخْرَى بِذَاتِ الْجَزَعِ طَيَّ ظِلَالُهَا نَعِمْتُ بِهِ يَقْظَانُ فِي سِنَةِ الْعُمْرِ

وَلَمَّا تَقَضَّى اللَّيْلُ إِلَّا أَقْلَهُ حَبَّتْنَا بِمِعْطَارِ الشَّدَا أَرْجِ النَّشْرِ

ثم وصف الجو الممطر ببرقه الملهب ونسيمه الطروب:

(١) ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ (١٩٨هـ)، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، د.ط، ١٩٥٣م،

ص ٣٧.

(٢) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني: أبو القاسم حسين بن محمد (٤٢٥هـ)،

مكتبة الحيدرية، إيران، قم، ط ١، ١٤١٦هـ، ٦٧١/٢

كَأَنَّ بُرُوقَ الْجَوِّ نَارٌ تَلَهَّبَتْ وَمَا ارْفَضَ مِنْ جُنْحِ الدُّجَى عَنَبُ الشَّخْرِ
مُجَرَّرَةٌ ذَيْلَ النَّسِيمِ طَرُوبَةٌ وَلَا طَرَبَ الْحَادِي بِذِي الْأَثَلِ وَالسِّدْرِ
ثم تأتي عبرات الوجد وأحوال التلاقي:

تَرَى الْغَيْثَ فِيهَا بَاكِيًا مُتَغَيِّرًا إِذَا ضَاعَ مِنْ أَكْثَامِهِ مُؤَرِّجُ الزَّهْرِ
مُعَانِقَةٌ مِنْ قُضْبِهَا كُلُّ أَهْيَفٍ وَلَا هَيْفَ الْأَعْطَافِ فِي الْحُلِّ الْحُمْرِ

وفي قصيدة ترحيبية بقدم الغني بالله، يصور ابن الحاج فرحة الأرض:
فَالزَّهْرُ بَيْنَ مُفَضَّضٍ وَمُذْهَبٍ وَالرَّوْضُ بَيْنَ مُوشَّحٍ وَمَدْبَجٍ
وَالْقُضْبُ تَرْقُصُ وَالْغَدِيرُ مُصَفَّقٌ وَالْوَرَقُ قَدْ غَنَّتْ وَلَمْ تَتَلَجَّلَجْ
وَالرَّيْحُ قَدْ فَهِمَتْ حَدِيثَ قُدُومِهِمْ فَحَبَّتْ بِكُلِّ مُعَطَّرٍ وَمُؤَرِّجٍ^(١)
ويلحظ فيها إحياء الطبيعة بنبضات الحب والوجدان، فالطبيعة تفعل ما يفعل
البشر في الحفلات، تلبس الزينة من ذهب وفضة وأوشحة وديباج، ويظهر
فيها الرقص والتصفيق والغناء، ويعبق المحفل بأطيب الروائح.

والخلاصة أن ابن الحاج قد قدم الطبيعة بعدة صور وقراءات، منها:
الأولى: التعبيرية: حين يصورها تفرح وتبكي وتشتاق.
الثانية: الغزلية: حيث يشبه حمرة الورود وتمايل الأغصان بخجل الخدود
وتشني القدود.

الثالثة: الاجتماعية: حيث حول فيها الطبيعة إلى مجتمع فيه الطبيب المعالج
والمصلي الساجد والجيش الزاحف والجمع المحتفل والمجلس اللاهي.
٢. وصف العمران.

وكما حبا الله الأندلس جمال الطبيعة رزق أهلها بديع العمران، من قصور
وقناطر وجوامع ونوافير، وقد وصف ابن الحاج قصر الغني بالله، فقال:
وَقَصْرٍ بَنَاهُ خَيْرُ بَنٍ فَلَمْ يَكُنْ يُضَاهِيهِ فِي الْأَرْضِ الْعَرِيضَةُ مِنْ قَصْرِ

عَجَائِبُهُ فَوْقَ الْعَجَائِبِ إِنَّهَا عَجَائِبُ لَمْ تَخْطُرْ بِبَالٍ وَلَا فِكْرٍ^(١)

والبيتان لم يحويا وصفا، وإنما هما تمهيد له؛ إذ يمدح بانيه بأنه (خير بان)، وإذا تفوق الباني على من سواه من البناء، فإن القصر الذي بينيه متفوق على قصور الأرض جميعها، ويتضح أن الآتي من وصف العمران منبثق من المدح، وأن الثناء على القصر والنافورة والحديقة لأجل الثناء على عامرها، فقال:

حَكَتْ أَرْضُهُ أَفْقَ السَّمَاءِ فَزَهْرُهَا يَنْوُبُ بِلا شَكٍّ عَنِ الْأَنْجُمِ الزُّهْرِ
وَحَلْنَا مُنِيرَ الصُّبْحِ هَامَ بِحُبِّهِ فَأَبْقَى عَلَيْهِ لَوْنُهُ أَبَدَ الدَّهْرِ

وما سبق تصوير سماوي جاء بإحساس شاعري يجعل القصر قد جمع الليل والنهار في آن واحد، فنجوم الليل المزهرة يراها الشاعر في الأزهار التي فرش بها القصر، وإضاءته الدائمة أو اكتساؤه باللون الأبيض تجعل ساكن القصر يظن أنه أصبح سرمد، وابن الحاج يعول هنا على التشابه اللغوي بين زهر الأرض وزهر السماء وعلى التشابه البصري بين القصر المضيء الأبيض والصبح المنير.

ويعده ابن الحاج من أجمل المعالم التي تخسر العينين إذا لم ترهما:
إِذَا لَمْ أَشَاهِدْهُ وَأُبْصِرْ جَمَالَهُ فَإِنَّكَ يَا إِنْسَانَ عَيْنِي لَفِي خُسْرٍ
ويخص نافورة القصر بمزيد من اللقطات التصويرية:

وَعَهْدِي بِجَارِي الْمَاءِ يَسْفُلُ دَائِمًا فَيَحْتُو عَلَيْهِ الشَّارِبُونَ إِذَا يَجْرِي
وَهَا هُوَ يَعْلُو لِلسَّمَاءِ تَشْرِفًا بِمُجْرِيهِ مَسْرُورًا بِمَا نَالَ مِنْ فَخْرٍ
فهو ماء جارٍ تشرف بأن أجراه الغني بالله فصار يعلو للسماء فخرا وسرورا بهذا الشرف الرفيع، لكنه عاد ينزل إلى الأسفل:

وَأُقْسِمُ لَوْلَا وَجْهُ خَيْرِ خَلِيفَةٍ لَمَا مَكَّنَ الْوَرَادُ مِنْ عَذْبِهِ الْغَمْرَ
وَلَكِنَّهُ لَمَّا بَدَأَ خَرَّ سَاجِدًا وَأَهْدَى حَبَابًا زَادَ فَضْلًا عَلَى الدُّرِّ

فيقول أنه كما ارتفع تشرفا بالغني بالله هبط خضوعا واحتراما له؛ حتى تمكن منه الواردون بصورة فيها غلو وادعاء لحال لا تصح للمخلوق.

وبعد أن رصد الشاعر الصورة متحركة، تتبّع فيها ارتفاع الماء إلى نزوله، انتقل إلى رسم صورة نهائية ثابتة يشكّلها الماء إذ توزع بين الارتفاع والنزول، فقال :

وَحَلَّتْ الَّذِي يَعْلُو مِنَ الْمَاءِ غَادَةً أَتَتْ عُرْسًا تَزْهَى بِهِ مُدَّةَ الْعُمْرِ
وَأَعْجَبَهَا رَقْصٌ فَحِينَ تَمَايَلَتْ تَسَاقَطَ حَلْيٌ جَالٍ عَنْهَا وَلَمْ تَدْرِ
فهي فتاة غادة أي رقيقة كرقعة الماء جاءت في عرس فرقصت فتساقط منها الحلي، ولم تدر أنه سقط فاستمرت قائمة والحلي ينزل.

ثم انتقل إلى محيطها من الشجر التي توضأت منها وانحت كأنها راکعة:

وَيَا حُسْنَهَا لِلنَّاظِرِينَ بُحَيْرَةٌ بِهَا رُكْعُ الْأَغْصَانِ بَاتَتْ عَلَى طُهرٍ
وتأتي ريح الصبا فتضم الأغصان بعضها إلى بعض كأنها أسطر مكتوبة.
كَأَنَّ الصَّبَا فِيهَا يَخُطُّ مَدَائِحًا حَسَانًا فَمِنْ سَطَرٍ يُضَمُّ إِلَى سَطَرٍ
وكان البحيرة التي تحوي النافورة مرضع، لكن الاستلقاء على الظهر في هذه المرة ليس للراضع بل للمرضع:

وَقَدْ خَلَّتْهَا أُمُّ الْبُحَيْرَةِ مُرْضِعًا عَلَى ظَهْرِهَا اسْتَلَقْتُ وَيَا لَكَ مِنْ ظَهْرِ
ثم فخر بالقصر على سائر آثار الأمم من أكاسرة فارس وفراعنة مصر:
وَيَا لَكَ مِنْ قَصْرِ مَشِيدٍ مُقَصَّرٍ بَايَوَانَ كِسْرَى مُزْدَرٍ هَرَمِيٍّ مِصْرٍ
وقال في وصف قصر الحمراء، وذكر أبراجه الرفيعة، وسمى بعض أجزاء القصر وهو المشهور:

وَمَدَّتْ لَهُ غَرْنَاطَةٌ أَيَّ مِعْصَمٍ مِنَ النَّهْرِ بِالْوَشْمِ النَّسِيمِيٍّ مُزْدَانٍ
وَأَبْدَتْ مِنَ الْحَمْرَاءِ أَبْدَعَ مَفْرِقٍ عَلَيْهِ مِنَ الْأَبْرَاجِ أَبْدَعُ تِيجَانٍ
وَمَا أَبْصَرْتُ عَيْنٌ كَمَشْوَرهاَ الَّذِي تُنَاسِبُهُ فِي رِفْعَةٍ هِمَّةُ الْبَانِي
مُنِيفٌ عَلَى كُلِّ الْمَصَانِعِ شَادُهُ فَتَى الْجُودِ وَالْعُلْيَاءِ مِنْ نَسْلِ كَهْلَانٍ

فَمَا لَبَنِي الْعَبَّاسِ فَخْرٌ بِمَا بَنَوْا وَلَا لِلْمُلُوكِ الصَّيْدِ مِنْ آلِ مَرْوَانَ^(١)
وقد جعل اعتلاء القصر ومصانع العمران فرعا عن علو النفس وصنائع الجود
التي يتحلى بها الغني بالله.

كما وصف ابن الحاج في موضع آخر بعض بقاع غرناطة:
وَحَضْرَةٌ زَيْنَتْهَا بُقْعَةٌ جُعِلَتْ وَسَطَى لِعَقْدٍ نَفِيسٍ مِنْ مَبَانِيهَا
وَكَمْ بِغَرْنَاطَةٍ مِنْ بُقْعَةٍ حَمَلَتْ أَبْنَاءَ نَصْرٍ فَهَزَّتْ عِطْفَهَا تِيهَا
الْمِسْكُ تُرْبُ مَوَاطٍ لِلْكَرَامِ بِهَا وَالْدُرُّ مَهْمَا مَشَوْا حَصْبًا أَرَاضِيهَا^(٢)
٣. وصف المعارك.

وفي مجال تصويري آخر يقابل وصف الطبيعة والعمران يأتي وصف
المعارك، فإذا كان المرء ينعم في الطبيعة والعمران بالوجود آمنا ومستأنسا
فإنه يظهر في المعارك مدافعا عنه قلقا مما يهدده.

وكان لأحداث زمان ابن الحاج ومكانه أثر في شعره جعلت من أبياته
لسانا يروي الحدث ويشتكى من فجائعه حيناً، ويفتخر بمقاومته حيناً آخر،
وفي رحلة الفيض مواضع تحوي قصائد قيلت في وصف الحروب التي تشتعل
آنذاك، وقد أتت من شخصيات وأماكن مختلفة تبين أن الهم كان شاملاً،
وكذلك الحال عندما في مذكرات ابن الحاج^(٣).

ولوصف المعارك حيز بارز به من قصيد الشاعر، وهو أكثر وروداً من
وصف الطبيعة، ويأتي في المدح قرينا للجولات والصولات القتالية التي يشنها
المدوح، وغالب مدائحه تحوي حديثاً عن الحروب، وثمة قصائد غلب عليها
تناول القتال، وجاءت قصيدتان خلصتا في الحديث عن الحرب، وكلاهما
في مدح الغني بالله.

(١) السابق، ص ١٥٧-١٥٨.

(٢) السابق، ص ٢٠٦.

(٣) انظر مثلاً: ص ٣، ١٠، ١٦١٤.

الأولى عدد أبياتها: خمسة وسبعون بيتا، وهي وإن كانت في أساسها

مدحة فقد كان الثناء منصبا على المنجز الجهادي للممدوح، ومطلعها:

أَشْفَقْتُ مِنْ مَرَضٍ أَتَاكَ تَخْلُفِي يَوْمَ الرَّحِيلِ عَنِ الرِّكَابِ الْأَشْرَفِ
وَطَفَقْتُ أَظْهَرُ عِبْرَةً مِنْ عِبْرَةٍ وَأَشْبُّ نَارِي لَوْعَةٍ وَتَأْسُفِ
وَالْقَلْبُ فِي إِثْرِ الْحُمُولِ إِذَا اشْتَقَى فَبِأَدْمُعِي وَمَتَارٍ وَجْدِي يَشْتَقِي
وَعَلَيَّ لَثَمٌ لِلْمَوَاطِيءِ فِي التَّرَى بَعْدَ الَّذِينَ قَضَوْا بِذِلَّةٍ مَوْقِفِي^(١)

وهو مطلع وجداني يتناول الرحيل بحسرة، وقد بدا رحيلا غزليا لكن

سرعان ما كشف المقصود:

وَالدَّبُّ لِي يَوْمَ اسْتَقَلَّتْ عَيْسُهُمْ وَالْخَيْلُ تَسْبَحُ فِي الْعَجَاجِ الْأَكْنَفِ
سِرْبٌ ثَقُلُ مَتُونُهُنَّ فَوَارِسًا نَارُ الْوَعَى بِسُيُوفِهِمْ لَا تَنْطَفِي

فالرحيل ليس لظعينة يعشقها، إنما لجيش سار صوب العدو، ولم يلحق به

فندم ومرض، لكنه يخفف عن همه بذكر مشاركته في غزوة سابقة:

لَكِنْ نَفَى هَمِّي حُضُورِي قَبْلَ ذَا غَزَوًا بِقُرْطُبَةٍ جَلَا ذِكْرًا يَفِي
وَوَقَائِعًا بِكُمَاتِهَا قَدْ خَلَدَتْ شَرَفًا لِرُمَحِي وَالْكُمَيْتِ الْمُشْرِفِ

ثم ذكر ما أورى شرارة الحرب:

وَرَأَيْتُ قَصْرَ بَنِي أُمَيَّةٍ بَاكِيًا بِدُمُوعٍ نَهْرٍ حَوْلَهُ مُتَلَهِّفِ
وَبَدَتْ لِعَيْنِي لَا عَفَتْ آثَارُهُمْ فَعَرَفْتُهَا وَكَأَنِّي لَمْ أَعْرِفِ

ثم يتوجه بالحديث إلى أمل الأندلس بعد الله وهو الغني بالله سلطان دولة بني

الأحمر:

لَا يُبْعِدُ اللَّهُ الْأَمِيرَ مُحَمَّدًا فِيهِ أَزَالَ اللَّهُ كُلَّ تَخَوُّفِ
وَأَعَزَّ دِينَ الْحَقِّ مِنْهُ خَلِيفَةً هُوَ مَنْ عَلِمْتَ ابْنُ الْخَلِيفَةِ يُوسُفِ
مَلِكُ الْمُلُوكِ الْمُخْتَلِي هَامَ الْعِدَى وَالْخَيْلُ تَعْتَرُ فِي الْقَنَا الْمُتَقَصِّفِ
نَسَقَ الْفُتُوحِ خَوَارِقًا عَادَاتُهَا بِأَجَلٍ صُنْعٍ بَاهِرٍ وَمُكَيِّفِ

وَأَرَى عَجَائِبَ قَطُّ لَمْ يُسْمَعْ بِهَا فِي كُلِّ تَارِيخٍ وَكُلِّ مُصَنَّفٍ
وقد بدأ من آخر المعركة فذكر الفتح والنصر، ثم بين أسبابهما من الرأي
والقوة:

وَكَاثِمًا النَّصْرُ الْعَزِيزُ وَرَأْيُهُ خَلْفَانِ ذَا عَنْ ذَاكَ لَمْ يَتَخَلَّفِ
وَكَاثِمًا الْفَتْحُ الْمُبِينُ وَسَيْفُهُ خِلَانٍ كُلُّ مِنْهُمَا الْخِلُّ الْوَفِيُّ
وبعد ذلك أخذ يصف المعركة وهي في أرض قرطبة:

فَإِذَا الْجِيُوشُ لَأَرْضٍ قُرْطَبَةٍ كَمَا هَاجَ الْبَحَارَ هُبُوبُ رِيحٍ مَعْصِفٍ
وَأَعَدَّهَا مِلءَ الْأَبَاطِحِ وَالرُّبَا جَرَارَةً أَدْيَالَ نَقْعٍ مُرْدِفٍ
وَالْحَرْبُ أَحْسَنُ مَا يَكُونُ إِذَا أَتَتْ فِي بُرْدٍ نَقْعٍ بِالدِّمَاءِ مُفَوِّفٍ

فقد صف الممدوح الجيوش بصورة مهيبه تشبه أمواج البحر التي
تهيجها رياح عاصفة، وقد ملأ بها ما استوى من الأرض وارتفع، وقد خلف
الجيش في زحفه ذيلاً هائلاً من الغبار، وهذا الغبار هو أجمل ما يرتدى في
الحرب مع تزيينه بالدم.

ثم ذكر الحصار الذي ضربه الجيش على قرطبة:
فَاحْتَلَّ مِنْ أَرْجَائِهَا مُتَبَوِّاً بِحُلُولِهِ عَيْنُ الرَّدَى لَمْ تَطْرِفِ
وَسَدَدَتْ يَا مَلِكَ الزَّمَانِ فِضَاءَهَا بِفَوَارِسٍ كَالْأُسْدِ مَهْمَا تُشْرِفِ
ثم بدأ الاقتتال ونال حامية قرطبة الطعن الذي أحالهم قطعاً لم تستطع الرياح
أن تعفو آثارهم وتصرفها عن مكانها لكثرتها:

وَأَعَدَّتْ بِالطَّعْنِ الدَّرَاكِ حُمَاتُهَا جُزُرَ الْعَوَافِي مَا لَهَا مِنْ مَصْرِفٍ
وبعده بدأ العبور إليها حتى تملكها الممدوح:

وَأَجَلَّ قَنْطَرَةً أَبَحَتْ عُبُورَهَا لِعَصَائِبِ مِثْلِ الدُّبَا إِنْ تَزَحَفَ
فَبَدَتْ شُمُوسًا فِي الْبُرُوجِ وَجُوهُهُمْ وَهِيَ الشُّمُوسُ إِذَا بَدَتْ لَمْ تُكْسَفِ
وَمَلَكَتْ مَعْقِلَهَا فَكُنْتَ كَمَا لِكِ لِعِنَانٍ طَرَفٍ بِالْعِنَانِ مُصَرَّفٍ

وذكر اختراقها من طريق الوادي الذي ازدحم بالخيول كأنها سيل قد
غمره والقائد سابع بها، حتى تمكن من قتلهم وأسرف كإسرافه في الجود:

وَسَبَحَتْ فِي الْوَادِي بِمِثْلِ سَيْلِهِ خَيْلاً مَتَى يُرْمِ الرَّدَى تُسْتَهْدَفِ
وَسَطُوتَ بِالْأَعْدَاءِ سَطُوتَ قَاهِرٍ فِي قَتْلِهِمُ وَالْجُودَ طَوْعًا مُسْرِفٍ
ويذكر أن الثُّقَى سمة للجند المنتصرين الذي اقتحموا الأسوار، فكان
أعظم ضرر أصاب العداة:

وَمَلَكْتَ مِنْ أَسْوَارِهِمْ بَرَجَالَهُ بِالذَّاكِرِينَ اللَّهَ أَيَّ تَشْرُفِ
وَتَرَكْتَ يَوْمَ النَّقْبِ فِيهَا مِثْلَمَا يَشْكُونَ مِنْ صَدْعِ الْقُلُوبِ الرُّجَفِ
وَعَدَتْ تَدُورُ بِهَا الْجِيُوشُ وَإِنَّمَا حُسْنُ الْوِشَاحِ إِذَا يَدُورُ بِمِعْطَفِ
وَتَسَاقَطَتْ هَامُ الْعُدَاةِ كَأَنَّهَا نَوْرٌ بَغِيرِ يَدِ الرَّدَى لَمْ يُقْطَفِ
ويثني ابن الحاج على تريث الغني بالله واكتفائه بما حقق وإرجاء فتح
قرطبة:

وَلَقَدْ دَعَاكَ الْفَتْحُ دَعْوَةً طَائِعٍ لِلْقَتْلِ أَوْ لِإِسَارِهِمْ مُتَشَوِّفٍ
لَكِنْ حَقَنْتَ دِمَاءَ قَوْمِكَ مُرْجِئًا لِلْفَتْحِ إِرْجَاءً بِمَا تَرْجُو يَفِي
وَأَتَيْتَ فِي أَعْدَاءِ قَوْمِكَ بِأَلَّتِي تَمْحُوهُمْ بِالسَّيْفِ مَحَوِ الْأَحْرَفِ
وَتَرَكْتَهُمْ وَالْتَرَكُ أَخْذٌ عَاجِلٌ لَهُمْ إِذَا مَا شَبَّتْ دُونَ تَكْلَفِ
ويشير عليه باتخاذ الحصار وسيلة لهزيمة الأعداء حقنا لدماء الجند
ولإعداد حملة أقسى ولكي ينجد الأسرى الذين اعتقلهم العدو وساقوهم
معهم:

فَأَذِقَهُمْ جُوعًا وَعَفْوًا وَانْتَظِرْ تَهْوِينَ أَمْرِهِمْ وَعُقْبَى الْمُتْرِفِ
وَالْكُلُّ مُعْتَقَلٌ هُنَاكَ مُتَّقَفٌ مُتَوَقَّعٌ لِلْحَادِثِ الْمُتَخَوِّفِ
فَأَنْهَضُ بِمُعْتَقَلٍ لِمُعْتَقَلٍ^(١) وَلَا تَغْفُلْ طِعَانَ مُتَّقَفٍ بِمُتَّقَفٍ^(٢)
وَالسَّيْفُ أَمْضَى مَا يَكُونُ مُحَرَّفًا فَتَوَلَّ كُلَّ مُحَرَّفٍ بِمُحَرَّفِ

(١) معتقل الأولى. بمعنى: الرمح الذي يضعه الفارس بين ساقه وركابه ، والثانية. بمعنى: الأسير المحبوس ، انظر:

لسان العرب، ٢٣٣/١٠-٢٣٤.

(٢) مثقف الأولى. بمعنى: المأخوذ ويرتبط بالحرب والقتل كما في قوله تعالى: ﴿وَأَقْتُلُوهُمْ حَيْثُ تَقْعَمُوهُمْ﴾ [البقرة: ١٩١]،

والثانية. بمعنى: الرمح المستقيم، انظر: لسان العرب، ٢٨/٣-٢٩.

وقد اغتتم الاشتراك اللفظي الموجود في لفظتي "معتقل" و"مثقّف"؛ إذ تحتوي كلُّ منهما على معنيين، أحدهما للمستجد والآخر للرمح، وكأن الشاعر يريد أن يرتبط المعنيان في الواقع بتلبية النجدة كما ارتبطا في اللغة.

ثم ينتقل بالذاكرة إلى وقائع حربية سابقة، أذلت حاكم النصارى: وَلَقَدْ نَسِيتُ وَمَا نَسِيتُ مَوَاقِعًا حَكَمَ الظُّهُورُ بِنُجْحِهَا الْمُتَعَرِّفِ وَشَهِدْتُ طَاغِيَةَ النَّصَارَى خَادِمًا فِيهِنَّ بَيْنَ يَدَيْكَ خِدْمَةَ مُنْصِفٍ مُتَطَاطِبًا لَكَ حَاسِرًا عَنْ رَأْسِهِ يَرْجُو وَيَأْمَلُ مِنْكَ نَيْلَ تَعَطُّفٍ وَالرُّومُ رَامَتْ أَنْ تَجُودَ بِرَأْفَةٍ فَالْوَيْلُ كُلُّ الْوَيْلِ إِنْ لَمْ تَرَافِ وَيَعُودَ إِلَى قَرْطَبَةَ ذَاكِرًا مِنْ وَسَائِلِ الْحَرْبِ الَّتِي سَلَكَهَا الْغَنَى بِاللَّهِ تَدْمِيرَ مَصَادِرِ غِذَائِهِمْ، بِحَرْقِ زُرُوعِهِمْ حَتَّى أَحَالَ الدِّخَانُ أَرْضَ الرُّومِ قِطْعًا مِنَ اللَّيْلِ الْحَالِكِ:

وَلَقَدْ وَهَى مَا حَوْلَ قَرْطَبَةَ فَلَمْ تَتْرُكْ جُيُوشُكَ مِثْلَ قَاعٍ صَفْصَفٍ وَأَطْلَتْ إِحْرَاقَ الزُّرُوعِ وَقَدْ شَكَا زُرَّاعُهَا أَزَمَاتِ دَهْرٍ مُجْحَفٍ فَكَأَنَّهَا أَجْسَادُهُمْ وَهِيَ الَّتِي فِي غَيْرِ نَارِ جَهَنَّمَ لَمْ تُقْدَفِ وَتَرَكْتَ أَرْضَ الرُّومِ وَهِيَ كَأَنَّهَا قِطْعٌ مِنَ اللَّيْلِ الْبَهِيمِ الْمُغْدِفِ

ثم عاد الغني بالله إلى بلده، وكأنه لترتيب غزوة أخرى: وَقَدِمْتَ أَسْعَدَ مَقْدَمٍ يُرْضِي كَمَا قَدِمَ الشِّفَاءُ عَلَى الْعَلِيلِ الْمُدْنِفِ لَكِنْ كَرَّرْتَ إِلَى النَّصَارَى رَاجِعًا وَالْحَزْمُ مِمَّا تَحْتَفِيهِ وَتَصْطَفِي وَهُوَ عَمَلٌ جَلِيلٌ يَدُلُّ عَلَى عَزِيمَةٍ وَعَدَمِ رُكُونٍ إِلَى التَّرَفِ:

وَالْمَجْدُ لَيْسَ يَنَالُهُ إِلَّا أَمْرٌ عَنْ تَرْكِهِ اللَّذَاتِ لَمْ يَتَوَقَّفِ وَعَلَى الْعُلَا أَنْ لَا يُبَيِّحَ طِلَابُهُ إِلَّا لِأَرْوَعِ عَزْمُهُ لَمْ يَضْعُفِ

بعدها عاد إلى قرطبة فأحدث فيها ما ينسي الغزوة السابقة: وَغَزَوْتَ قَرْطَبَةَ فَأَنْسَيْتَ الَّذِي قَدِمْتَ مِنْ غَزْوٍ لَهَا مُتَخَطِّفٍ وَتَرَكْتَ جَمَعَ كُمَاتِهَا وَكَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ عُوْجِلَتْ بِتَقْصُفٍ وَغَدَوْا وَمَا لِبَنِي أَبِيهِمْ نَاصِرٌ غَيْرُ الصَّبَابَةِ وَالْدُّمُوعِ الدَّرْفِ

ثم اتجه إلى جيان، وفيها كثرت الغنائم:

وَطَفِقَتْ جِيَانًا فَأَخْفَيْتَ الَّذِي قَدْ كَانَ مِنْ آثَارِهَا لَمْ يَخْتَفِ
وَمَلَأَتْ مُتْسَعَ الْفَضَاءِ غَنَائِمًا أَخَذَتْ بِهِنَّ الْأَرْضُ أَعْظَمَ زُخْرَفِ
وأخيرا بعد المنجز العظيم للممدوح توجه إليه بالتهاني مؤكدا أحقيته
بقيادة الدولة وحماية الأندلس:

فَاهْنَأْ بِبُشْرَى إِثْرِ بُشْرَى أُجْزَتْ وَالْوَعْدُ وَعَدُ اللَّهِ لَيْسَ بِمُخْلَفِ
وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَنَّكَ الْمَلِكُ الَّذِي لَوْلَاهُ مَا كَانَ الضَّلَالُ بِمُنْتَفِ
وهو بذلك حقيق بالمدائح، له النصيب الأكبر من المعالي:

مَلِكٌ تَخَلَّدَ فِي الطُّرُوسِ مَدِيحُهُ وَالْوَشْيُ أَطْرَفُ مَا يَكُونُ بِمُطْرَفِ
وَإِذَا تُجَازُ الْمَعْلُوتُ^(١) فَإِنَّهُ أَبَدًا لَهُ الْمَرْبَاعُ مِنْهَا وَالصَّفِي
ثم يذكر كرم الممدوح مقرونا بإقدامه، ويختلفان في أن المال يفرقه
والثناء يجمعه، لكن يجمع بينهما الإتلاف، ففي الكرم إتلاف المال وفي
الإقدام إتلاف النفوس:

جَمَعَ الْعُلَا مِنْ مَالِهِ وَتَنَائِهِ فَالْحَفْلُ بَيْنَ مُفَرِّقٍ وَمُؤَلِّفِ
وَالنَّفْسُ وَالْمَالُ النَّفِيسُ كِلَاهُمَا يَشْكُو لَنَا مِنْهُ بِأَعْظَمِ مُتْلِفِ
ويقول إن الغني بالله والسيف لهما انتماء واحد هو اليمن:

مَلِكٌ يَمَانٍ بِالْيَمَانِي مُصْلَتًا^(٢) كَشَفَ الْخُطُوبَ وَنَفَعُهُ لَمْ يُكْشَفِ
ويقرن ابن الحاج بين خفق رايات بني الأحمر وخفوق قلوب الأعداء، فقد
ارتبطا واقعيا كما ارتبطا لغويا:

أَعْدَتْ قُلُوبَ عِدَاتِهِ رَايَاتُهُ بِخُفُوقِهَا أَعْدَاءَهَا غَيْرَ الْخَفِي
ويعود إلى أدوات القتال: السيف والرمح:

وَبَسِيفِهِ فِي الْحَرْبِ أَصْبَحَ مُخْفِرًا ذِمَمَ الدُّرُوعَ عَلَى الْكَمِيِّ الْمُرْجِفِ
وَكَاثَهَا وَالرُّمْحُ يُوحِي هَتَّكَهَا نَهْرٌ بِهِ سَبَحٌ لِفُصْنٍ أَهْيَفِ

(١) المعلوات: جمع معلوة، وهي مكسب الشرف، انظر: السابق، ١٠/٢٦٩.

(٢) المصْلَت: السيف المجرد من غمده، انظر: السابق، ٨/٢٦٦.

وأخيرا يلخص ابن الحاج النص بأربعة أبيات: بيت يؤكد أهلية الغني بالله
لمواجهة الخطوب الطوارق:

وإِمَامٌ وَزَنَ زَمَانِهِ الْمَلِكُ الَّذِي لَمْ يَلَفْ خَطْبًا طَارِقًا إِلَّا كُفِي
وبيت ثانٍ يذكر المعركة:

وَلَقَدْ رَمَتْ مِنْهُ الْبِلَادُ بِأَغْبَرٍ لِرِكَابِهِ وَالْخَيْلُ فِيهَا مُوجِفٍ
وبيت ثالث يذكر أثره في بلاد الأندلس التي اجتمعت بشجاعته وبسالته
ونجده:

وَأَسْتَوْسَقَتْ مِنْهُ لَأَرْوَعَ بَاسِلٍ بِالذِّلِّ لِلنَّفْسِ النَّفِيسَةِ مُسْعِفٍ
وبيت أخير يختم النص، وفيه يدعو له بالبقاء والرفعة ما دام يعز البلاد
بالسيف والقرآن :

لَا زَالَ فِي الْمَلِكِ الرَّفِيعِ شِعَارُهُ مَا عَزَّ مِنْ سَيْفٍ لَهُ أَوْ مُصْحَفٍ
ولو قال "مع" مكان "أو" لكان أدق في تأكيد الجمع بينهما.

ومن القصائد التي خلصت في الحديث عن الحرب مطلعها:
هَنِيئًا بِنَصْرِ اللَّهِ قَدْ جَاءَ وَالْفَتْحُ وَصَاحِبَكَ الْيُمْنُ الْمُوَاسِلُ وَالنُّجْحُ^(١)
وقد بدأت بنهاية المعركة حيث التهنة والدعاء، ولا تختلف معانيها كثيرا
عن القصيدة السابقة، وإنما ميزها ظاهرة الاقتباس من القرآن خاصة آيات
الجهاد، كما في المطلع الذي افتتحه بافتتاح سورة النصر: ﴿إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ
وَالْفَتْحُ﴾ [النصر: ١]

والاقتباس من آيات القتال دلالة على ما يقوم به الغني بالله من شعيرة
إسلامية ومسلك شرعي واقتداء بالقرآن، وقد ظهر هذا الفن في هذه
القصيدة في الأبيات التالية :

وَجَاسَتْ عَلَى جُرْدٍ خِلَالِ دِيَارِهَا كُמَاءٌ لَهُمْ سَعْيٌ زَكَا وَلَهُمْ كَدْحُ

من قوله تعالى: ﴿فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُولَاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ

فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَفْعُولًا﴾ [الإسراء: ٥]

وَأَمْسَتْ كَأَن لَّمْ تَغْنِ بِالْأَمْسِ وَاعْتَدْتُ فَلَا رِبْعَهَا رِبْعٌ وَلَا سَرْحُهَا سَرْحٌ

من قوله: ﴿فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنِ بِالْأَمْسِ﴾ [يونس: ٢٤]

وَحَاقَ مُسِيءُ الْمَكْرِ فِيهِ بِأَهْلِهِ فَحَظُّهُمْ الْخُسْرَانُ بِالْمَكْرِ لَا الرِّبْحُ

من قوله: ﴿وَلَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ﴾ [فاطر: ٤٣]

فَذَاقُوا وَبَالَ الْأَمْرِ وَاسْتَشْعَرُوا النَّارَ تَغَادَرُ صَرَغَى فِي الْبَطَاحِ لَهُمْ بَطْحٌ

من قوله سبحانه: ﴿كَمَثَلِ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ قَرِيبًا ذَاقُوا وَبَالَ أَمْرِهِمْ وَلَهُمْ عَذَابٌ

أَلِيمٌ﴾ [الحشر: ١٥]

وَبَوَّاتٍ فِيهِ الْمُؤْمِنِينَ مَقَاعِدًا لِأَيِّ قِتَالٍ آيَةُ الصِّدْقِ لَا يَمَحُ

من قوله: ﴿وَإِذْ غَدَوْتَ مِنْ أَهْلِكَ تُبَوِّئُ الْمُؤْمِنِينَ مَقَاعِدَ لِلْقِتَالِ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ [آل

عمران: ١٢١]

إِلَى أَنْ كَفَى اللَّهُ الْقِتَالَ وَأَحْمَدَتْ عَوَاقِبُ لَمْ يَغْفُلْ مُرَاعَاتَهَا النَّصْحُ

فيه اقتباس من: ﴿وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللَّهُ قَوِيًّا عَزِيزًا﴾ [الأحزاب: ٢٥]

فَعُدْتُ إِلَى حَرْبِ الَّذِينَ تَمَنَّعُوا وَلِلْسُوقِ وَالْأَعْنَاقِ مَا بَيْنَهُمْ مَسْحٌ

أَخَذَ بَعْضُ أَلْفَاضِلِهِ مِنْ: ﴿رُدُّوْهَا عَلَيَّ فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ﴾ [ص: ٣٣]

المبحث الرابع: الرثاء.

أنشأ ابن الحاج في الرثاء خمسة نصوص، انحصرت في رثاء الأفراد، ولم يرد عنه شيء في رثاء المدن على الرغم من وجود الباعث إلى ذلك، وليس هذا نفيًا لهذا النوع لديه فليربما كان من المفقود.

ومن تلك الخمسة قصيدتان في خاله محمد بن عاصم القيسي، وكلا القصيدتين تدنو أبياتهما من الخمسين.

القصيدة الأولى قالها بالمغرب سنة ٧٤٥هـ وخاله قد توفي بغرناطة^(١)، وعدد أبياتها سبعة وأربعون، امتازت بالمطلع الوجداني المعبر عن حزن الشاعر.

هذه القصيدة افتتحها بوصف ذاته المكلومة حين تلقت الفجیعة، فانطلق من الخطوب المتعبة التي كانت عظيمة التأثير كعظم قدر الميت:

خُطُوبٌ عَلَى قَدَرِ الْمَصَابِ مَنَالُهَا فَلَا غَرُوْ أَنْ أَعْيَا النُّفُوسَ احْتِمَالُهَا^(٢)

فقد نالته مصائب عظيمة بقدر عظمة الفقيد، تكل النفوس عن تحملها، وهذا التماثل بين الخطوب وقدر المصاب قد جمع الشاعر من خلاله بين ندب الميت وتأبينه؛ فندب الميت بذكر هول الفاجعة وعظمة الخطب، وتأبينه ببيان منزلته العظيمة.

وقد جاءت كلمة (خطوب) جمعاً، ويتبين من توالي الأبيات أن وجه الجمع كون الميت ذا آثار متعددة ومن ثم فإن فقده قد أوقع خطباً بالفقراء لكرمه وخطباً آخر بالسيوف لشجاعته وهكذا.

ثم قال:

سَرَتْ تَبَعْتُ الْأَشْجَانَ نَحْوِي مَوْهِنًا فَمَا رَاعَ مِنِّي الْقَلْبَ إِلَّا اشْتِعَالُهَا

(١) انظر :

D' IBRAHIM B. AL- HADJDI AN – NUMAYRI

EN L' ANNEE. P: 153-156

وأما خاله فهو: أبو عبد الله محمد بن محمد بن عاصم بن محمد بن أبي عاصم القيسي، من أهل غرناطة ويعرف بابن عاصم، كاتب لدى الدولة النصرية، وولي الحسبة فيها، توفي سنة ٧٤٣هـ. انظر: الدرر الكامنة، ٢٩٨/٤.

(٢) الديوان، ص ١٣٢

وَشَنَّتْ مِنَ التَّبْرِيحِ وَالْوَجْدِ غَارَةً يَضِيقُ عَلَى رَبِّ الْحُرُوبِ مَجَالُهَا
 يصور الشاعر حركة الخطوب فقد (سرت) دلالة على وقت العلم بالمصيبة
 وهو الليل، وفي سراها أثارت الأحزان لتتجه نحوه وتضعفه ولم يدر بها إلا
 وقد أورت نار الأسى بفؤاده، ويشبهها بالغارة الحربية التي سلاحها الألم
 والحزن، وهو سلاح لا يقدر على مواجهته أهل الدراية بالقتال.
 أأَطْلُبُ مِنْ لَيْلِي الصَّبَاحَ وَدُونَهُ لِيَالِي هُمُومٍ لَا يُتَّاحُ زَوَالُهَا

ولأن الخطوب قد جاءت ليلاً فقد فكر بأن ينتظر الصباح عسى أن ينزاح
 عنه المصاب، وهذا التفكير قد دل عليه الاستفهام الموجه إلى الذات:
 (أأطلب)؛ إشارة أن الخواطر قد جالت في خلد الشاعر، وكان الاستفهام
 بمعنى الإنكار على مثل ذلك الخاطر، إذ لو ذهب ليل السماء فلن تذهب
 ليالي الهموم، وفي الجمع تأكيد على ما سبق من تعدد الخطوب.
 ثم أخذ يصف مبيته:

كَأَنِّي عَلَى نَابِي الْمَضَاجِعِ فِي الدُّجَى أَسَاوِرُ رُقْشاً^(١) لَا يَغِبُّ اغْتِيَالُهَا
 فمضجعه صار مجمعا للثعابين السائمة، وقد نص على "الدجى" مع أنه
 مفهوم من سابق الأبيات لأجل أن تظهر الصورة أكثر رعباً، ففي موضع
 نومه ثعابين قاتلة قد أخفاها عن العيون ليلٌ شديد الظلمة، ومنه يتضح أن
 الشاعر قد عرف بها من خلال لدغاتها التي تصيبه غيلة بلا توقف.

إن هذا الاستهلال قد جعل الشاعر يوقد فتيل الشعر من جواه، ويقدم على
 ما يوجسه من ألم الفقد وما يتأمله في تقلبات الحياة، وأن الجو فيها جو
 إنساني شعوري لا يكدره استعراض للثقافة والمعرفة بقديم الأشعار
 والقصص والأنساب، لكن أخذ النهل من المورد التراثي مجراه بدء من
 محاكاة ليل امرئ القيس ومضجع النابغة الذبياني، فقلوله:

أأَطْلُبُ مِنْ لَيْلِي الصَّبَاحَ وَدُونَهُ لِيَالِي هُمُومٍ لَا يُتَّاحُ زَوَالُهَا

(١) الرقش: جمع رقشاء وهي الحية التي فيها نقط سواد وبياض، انظر: لسان العرب، ٦/٢٠٢.

يقارب قول امرئ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكَلْكِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا إِنْجَلِ بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلٍ^(١)

والمعنى عند ابن الحاج موجز، كما أنه ذكر الليل مرتين الأولى بمعنى
الحقيقي والثانية بمعنى مجازي.

وكانما حاله في قوله:

كَأَنِّي عَلَى نَابِي الْمَضَاجِعِ فِي الدُّجَى أَسَاوِرُ رُقْشًا لَا يَغِبُّ اغْتِيَالُهَا
حال النابغة القائل:

فَبِتُّ كَأَنِّي سَاوَرْتَنِي ضَيْلَةً مِنَ الرُّقْشِ فِي أَنْيَابِهَا السُّمُّ نَاقِعٌ^(٢)

ويختلفان في أن ابن الحاج ذكر مؤدى الصورة وهو عدم النوم بقوله: (نابي
المضاجع) أي لا يطمئن عليها، أما النابغة فلم ينطق بهذا المعنى لأنه من لوازم
الصورة التي أتمها في الشطر الثاني من بيته.

ثم تأخذ القصيدة نصيبها من الصور الموروثة التي جاءت بتوظيف خيالي
مجنح:

أَلْهَفِي لَسَفَرٍ خَلَّفُوا الدَّارَ بَلَقَعَا تَتَّوَحُّ عَلَى الْحَيِّ الْحَلَالِ حِلَالُهَا^(٣)
وَرَكْبٍ أَنَاخُوا الْعَيْسَ فِي سَاحَةِ الْبَلَى فَفَاءَتْ عَلَيْهِمُ بِالْمُنُونِ ظِلَالُهَا
وَمَا وَرَدُوا غَيْرَ الْحَمَامِ مَشَارِعًا عَزِيزًا عَلَيْنَا أَنْ يُبَاحَ نَهَالُهَا
وهي صورة طليعية، ولم يقصد بها الاستخدام الواقعي، إنما هي أطلال
روحية، فهو يتحسر على أناس ركبوا مطايا البعد وتركوا ديارهم يبابا
يتردد فيها صوت النواح، حتى أناخوا إبلهم في ساحة الموت وتظللوا تحت

(١) ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٧م، ص ٤٨-٤٩

(٢) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ص ٣٣.

(٣) الحي الحلال: بمعنى الجماعة الكثيرين الذين نزلوا، و"الحلال" الثانية: مركب النساء أو متاع الرجل، انظر: لسان

العرب، ٢٠٤/٤، ٢٠٨.

شجرته، وشربوا من مورده، ويلحظ تعدد أسماء الموت (البلى، المنون، الحمام)، وربما أنه لإشارة إلى أن الموت ينبعث من كل مكان.

ويرسل الشاعر إلى أولئك القوم القاطنين ساحة الموت:

فَمَنْ مَبْلَغُ ذَاكَ الْجَنَابِ أَلُوْكَةٌ تَعَاظَمَ فِي شَجْوِي وَحُزْنِي اغْتِمَالُهَا
وَحَقِّكُمْ يَا جِيْرَةَ السَّرْحَةِ الَّتِي قَرِيبٌ لِمَنْ خَلَفْتُمُوهُ اخْتِلَالُهَا^(١)
يَمِينًا لَقَدْ صَارَمْتُ عَيْشِي بَعْدَكُمْ وَمَا سَرَّ نَفْسِي بِالْبَقَاءِ اشْتِمَالُهَا

وفيهما يبين قرب اللحاق بهم، فالذي تركتموه سوف يحل قريباً بأرضكم، وسيجاوركم في تلك الظلال ويشرب مما شربتم، وسبب إحساس الشاعر بالموت كراهية الحياة بعد ذلك الفقد، وأصبح حزينا من البقاء وغير مسرور به.

وللتأبين نصيب وافر من الأبيات حيث انطلق الشاعر من القبر معددا خصال الكرم والشجاعة والعلم:

وَبِالشَّعْبِ مَنْ غَرْنَا طَةً قَبْرُ أَوْحَدٍ بِهِ عُدَدَتْ فِي الصَّالِحَاتِ خِلَالُهَا
فهو مجمع للخلال الصالحة، ومن أراد أن يحصي الصالح من الخصال فعليه أن يتأمل في المرثي، لن يفوته منها شيء، وهذه الخصال تتجلى أكثر عند شدة الحاجة إليها، ومنها:

كَرِيمٌ إِذَا غَرَّتْ عَنْ الْأَمَلِ اللَّهُى فَمَا بِسَوَى كَفَيْهِ يُلْفَى ابْتِدَالُهَا
هُمَامٌ يُزِيرُ الْخَيْلَ قُبَاً بِطُونُهَا سَوَابِحٌ فِي مَجْرَى الدِّمَاءِ اخْتِيَالُهَا
فالهمة الشجاعة قد أنحلت الخيل لشدة الإجهاد الذي تعانيه لتتابع كرات المرثي عليها التي تنتهي بخوض الدماء الغزيرة، وفي هذا فخر تختال به تلك الخيل.

وَأَيُّ إِمَامٍ مُرْشِدٍ بَعْلُومِهِ هَدَى كُلَّ نَفْسٍ مُسْتَفِيضٍ ضَلَالُهَا

(١) في البيت حلف بغير الله لا يجوز شرعا.

والعلم الذي يتحلى به المرثي أنزله مقام الإمامة والإرشاد ليهدي كل اشتدت غوايته وكثر ضلاله

ثم يقرر الشاعر الرحيل واصفا وسيلة الارتحال، ويبدو أن الشاعر قد استعاد بعض وعيه، انصرف عن النهل من النبع الشعوري التلقائي إلى نبع ثقافي تختزنه الذاكرة الأدبية، فجاء بصورة الارتحال القديمة وبالمعجم اللغوي ذاته، وأخذ الاستطراد، فطفق يصف ناقته:

فَقُمُّ بِي وَشُدَّ الْكَوْرَ فَوْقَ شِمْلَةٍ^(١) سَرِيعٌ تَرَامِيهَا بَعِيدٌ كَلَالُهَا
تُفَرِّقُ أَيْدِيهَا الْحَصَا وَسَطَ نَفْنَفٍ^(٢) يَحُونُ بِهِ الْأُسْدُ الْغَضَابُ صِيَالُهَا
مِنْ الشَّدَقَمِيَّاتِ الرَّوَاسِمِ جَسْرَةٌ شَدِيدٌ عَلَى قَطْعِ الْفَلَاةِ مَحَالُهَا^(٣)

وهو استطراد يدل على فتور العاطفة، وقد احتوت في قوله:
وَجَدَّ السُّرَى فِي كُلِّ يَبْدَاءٍ مُجْهَلٍ تَهِيلُ كَأَمْوَاجِ الْبَحَارِ رِمَالُهَا
على صورة تعيد خيالات الخوف والقلق التي بدأت بها القصيدة، فإن الشاعر سيقطع مجاهل الصحراء التي تنهال رمالها كالبحر لما تهيج أمواجه.

ويأمل الشاعر من هذه الرحلة ألا يصدق الخبر، لكنه ييأس من ذلك:
لَعَلِّي لَا أَلْقَى لِحَاثِي نَاعِيًا وَهَيْهَاتَ تِلْكَ الْحَالُ مَا إِنَّ إِخَالُهَا
وقد أمل ألا يجد ناعيا ولم يؤمل أن يلقي خاله حيا؛ وما ذاك إلا لأن خاله معروف ببلده وخبره بين الناس ذائع، وفقده على الناس عزيز، فيكفي أن يصل إلى طرف البلدة ليعرف أمر خاله.

ويؤكد وقوع الخبر بعد توالي المقالات بذلك، فلم يعتمد على قول واحد،
وفي تعدد الإخبار بوفاة خاله دلالة على شهرة أمره بين الناس:
وَأَتَى بِهَا بَعْدَ التِّي اسْتَكَّ مَسْمَعِي غَدَاةَ أَتَى فَوْقَ الْمَقَالِ مَقَالُهَا

(١) الشِّمْلَةُ: الناقة السريعة الخفيفة، انظر: لسان العرب، ١٣٨/٨.

(٢) النفنْف: هنا: (مهواة ما بين جبلين)، السابق، ٣٢٩/١٤.

(٣) شدقم: (فحل كان للنعمان بن المنذر ينسب إليه الشدقميات من الإبل)، انظر: السابق، ٤١/٨. والرواسم:

جمع للبعير الراسم مأخوذ من الرسيم وهو ضرب من السير، انظر: السابق، ١٥٥/٦، والناقة الجسرة: الماضية

والطويلة الضخمة، انظر: السابق، ١٤٦/٣.

ويتفكر في الدنيا ويشكو خداعها ولا يرى في الأيام جمالا ولا في الدنيا بهجة، فيقول:

عَفَاءٌ لِدُنْيَا تَخْدَعُ الْمَرْءَ بِالْمُنَى كَمَا يَخْدَعُ الْهِيمَ اللُّوَغِيبَ آلَهَا
وَتَبًّا لَهَا تَبًّا مَدَى الدَّهْرِ عَيْشَةً يَعُودُ إِلَى النَّقْصِ الْمَلِيمِ كَمَالَهَا
لَعَمْرُكَ مَا الْأَيَّامُ بَعْدَ ابْنِ عَاصِمٍ بِتِلْكَ الَّتِي رَقَّتْ وَرَاقَ جَمَالُهَا
وَلَا الْحَيُّ ذَاكَ الْحَيُّ هَيْهَاتَ إِيَّامَا مَضَتْ بِهِجَةُ الدُّنْيَا وَغَاضَ نَوَالُهَا

ويذكر الباكين الذين تأثروا من وفاة ابن عاصم :

لِتَبَّكَ عَفَاءُ الْحَيِّ غَيْثَ رُبُوعِهَا إِذَا أَثْلَهَا أَضْحَى حُطَامًا وَظَالُهَا
لِتَبَّكَ الْيَتَامَى مَنْ بَكَيْتُ فَإِنَّهُ مَلَأُ الدُّنْيَا فِي السَّنِينَ ثَمَالُهَا
لِتَبَّكَ السُّيُوفُ الْبَيْضُ مَنْ بَضْرَابِهِ يُحَادِثُهَا يَوْمَ الْقِرَاعِ صِقَالُهَا
لِتَبَّكَ رِمَاحُ الْخَطِّ مَنْ بَطْعَانِهِ تُثَقِّفُ فِي عُوجِ الضُّلُوعِ طَوَالُهَا

ويتوجه بالخطاب إلى الميت، ليحكي له آثار موته على قباب الكرم وميادين الوغى وأندية الأدب، بأسلوب الاستفهام الذي يدل على الحسرة والألم، وكأن الشاعر يعاوده شعور بعد وفاته، أو أنه ما زال غير مستوعب:

أَجِدُّكَ يَا ابْنَ الْأَكْرَمِينَ رَحَلْتَ عَنْ خِيَامٍ تُجِيرُ الْخَائِفِينَ رِجَالُهَا
أَجِدُّكَ خَلَفْتَ الرُّبُوعَ دَوَارِسًا إِذَا سُئِلْتُ لَمْ يُجِدْ يَوْمًا سُؤَالُهَا
أَجِدُّكَ لَا تَلْتَأُ نَارُكَ فِي الدُّجَى وَكَمْ قَدْ هَدَتْ حُوصَ الرُّكَّابِ جِبَالُهَا
أَجِدُّكَ لَا تَلْقَى الْوُفُودَ مُرَحَّبًا وَقَدْ رُمِيتْ دُونَ الْقَبَابِ رِحَالُهَا

لقد رحلت بموته خيمة الجوار والربوع الأهلة ونار الدجى وقباب الترحيب.

ويستمر مستفهما بحسرة:

لِمَنْ يَخْضَعُ الْأَبْطَالُ بَعْدَكَ فِي الْوَغَى وَتُدْعَى مَهْمَا آنَ يَوْمًا قِتَالُهَا
لِمَنْ تَمْرَحُ الْجُرْدُ الْعِتَاقُ وَمَنْ لَهَا إِذَا كَانَ مِنْ ذُوبِ النَّجِيعِ انْتِعَالُهَا
بِمَنْ تَشْرَفُ الْأَشْعَارُ وَالْخُطْبُ الَّتِي يَقْصُرُ فِي النَّادِي بِقَسٍّ مَطَالُهَا
فَاهًا عَلَى الْعُلِيَاءِ وَالْبَاسِ وَالنَّدَى ثَلَاثُ خِلَالٍ قَدْ أُتِيحَ اخْتِلَالُهَا

وبعد أن ذكر البكاء على المرثي يخلص الشاعر إلى ذاته الباكية مختتما بما كان به مبتدئاً، ولعل هذا الابتداء والختام قد أعطى ميزة لهذه القصيدة وهي أن الذات كانت أفضل حضوراً والتعبير عنها كان أوفر نصيباً.

وَلَهْفِي عَلَى الْمَوْلى الَّذِي حَسَنَاتُهُ قَلِيلٌ لِمِثْلِي أَنْ يُعَادَ مِثْلَهَا
عَلَيَّ لِذِكْرِهِ جَوَى وَمَدَامُغُ يُبَارِي شَائِبَ الْعَمَامِ انْهَمَالَهَا
وَزَفْرَةَ مُغَرِّ بِالشُّجُونِ كَأَنَّمَا لَهُ مُهْجَةٌ بِالشَّجْوِ يَنْعَمُ بِأَلَهَا
أَخَالَاهُ لَا وَاللَّهِ مَا الْحُزْنَ هَامِدٌ عَلَيْكَ وَلَا بِلَوَايَ يُرْجَى انْتِقَالَهَا
وَلِي بَعْدَكَ التَّأْيِينُ جُهْدٌ مُقْصَرٌ دَعَتْهُ الْقَوَافِي لَوْ أُبِيحَ وَصَالَهَا
وَكَيْفَ وَأَفْكَارِي عَنِ الشَّعْرِ أَجْفَلْتُ كَمَا أَجْفَلْتُ وَسَطَ الْفَلَاحَةِ رِثَالَهَا^(١)
وَلَيْسَ سِوَى الْإِغْضَاءِ حَيًّا وَمَيِّتًا تُبِيلُ بِهِ مِنْكَ الْمُنَى فَأَنَالَهَا
عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ مَا خَامَرَ الْهَوَى نَفُوسًا بِسُكَّانِ الْعُدَيْبِ خَبَالَهَا

وأما القصيدة الأخرى فنونية^(٢)، ومنها:

وَلَوْ لَا الْعَوَادِي الْمُزْرِياتِ لَزُرْتُهِ وَعَادَتْ إِلَى تِلْكَ الْأَبَاطِحِ أَظْعَانِي
وَصَاحَبْتُ فِي خَوْضِ الْبَحَارِ عَصَابَةً هُمُ مَا هُمُ فِي الْمَجْدِ أَيْسَارَ لُقْمَانَ

ويبدو أن ميل ابن الحاج إلى التقليد للقديم وتأثره برحلاته السابقة مع تنقلاته في نواحي المغرب حين تأليفه للنص قد أضفى على القصيدة جواً أعرابياً صحراوياً فيه مكونات البداوة وأنماط الحياة بها وموروثاتها التاريخية والأدبية.

فقد اتخذ من نسب المرثي مدخلاً سائلاً عن حال قبيلة قيس عيلان،

ومنطلقاً منها لاستحضار أفكار وصور من حياتها الأصيلة في بلاد العرب:
هُوَ الْخَطْبُ هَلْ عَجَّتْ بِهِ قَيْسُ عَجِجَ الْحَجِيجِ اسْتَقْبَلُوا شِعْبَ نُعْمَانَ
وَهَلْ تَرَكُوا حُمَرَ الْقِيَابِ لَوْقَعِهِ سَوَارِي فِي لَيْلِي هُمُومٍ وَأَحْزَانِ

(١) الرثال: (ولد النعام)، السابق، ٦/٦١.

(٢) انظر: الديوان، ص ١٥٩-١٦٢.

وَهَلْ غَادَرُوا الْجُرْدَ الْجِيَادَ خَوَاطِطًا كَمَلَقَى سَيُوفٍ أَوْ عَوَامِلٍ^(١) مُرَّانٍ
مَضَى رَبُّ قَيْسٍ وَابْنُ رَافِعٍ مُجْدَهَا ثُمَالٌ مَعْدٌ حَيْثُ كَانَ وَعَدْنَانٍ
واتحاذ هذا المدخل آتٍ من طبيعة شعر ابن الحاج المحتذى للتراث الشعري
القديم في بيئته الأولى، ودالٌّ أيضا على أن المخزون المعرفي عنده له الغلبة
والريادة على البوح الوجداني في صوغ المعاني عنده.

وبعد ذلك يؤبن المرثي ويذكر أن فقدّه فقدّ لشخصيتين كانتا فيه: شخصية
الفارس وشخصية العالم:

مَضَى الْفَارِسُ الْمُغَوَّارُ يَزْحَفُ لِلْوَعَى عَلَى كُلِّ مُسَوِّدٍ النَّوَاشِرِ حَسَّانٍ
مَضَى الْعَالِمُ الْبَحْرُ الَّذِي خَضَعَتْ لَهُ رِقَابُ الْمَعَانِي فَهِيَ وَالْجَيْشُ سَيَّانٍ

ثم يصور ابن الحاج حال الناس بعده، لكن أي ناس؟ إنهم في بيئة صحرواية
فهم رُحِّلَ أوقفوا ركائبهم وأوقدوا النيران ليستدل من يقطع المفاوز في الليل،
لكن الشاعر أحيا هذا المعنى الرتيب، وجعله نابعا من التأثر برحيل الميت،
فهم أوقفوا الركائب بالنوح الحزين على الميت لا بالحداء والألحان المعتادة،
وشبوا نارهم من الحزن والبلوى مستغنين بهما عن الاحتطاب.

أَرَى الْحَيَّ قَدْ أَكْدَى الرِّكَائِبَ بَعْدَهُ بِمُشْكِلِ نَوْحٍ لَا يَحْدُو وَالْحَانَ
وَشَبُّوا لِمَنْ أُمُّوا الْمَفَاوِزَ فِي الدُّجَى مِنَ الْحُزْنِ وَالْبَلْوَى مَوَاقِدَ نِيرَانٍ
وَسَالَ دَمُ الْأَجْفَانِ وَالْكَرَمِ حَيْثُ لَمْ تَزَلْ تَزْحَمُ الضَّيْفَانَ أَمْوَاجَ ضَيْفَانٍ

إلا أن الشاعر لم يستمر في إحياء ذلك المأتم، فيسأل أولئك القوم عن أحوال
الحياة، أتراها تعطلت إذ ذهب ابن عاصم؟

نَشَدْتُكُمْ هَلْ طَابَ لِلْعَيْسِ وَرُدُّهَا وَهَلْ رَاقَهَا مَرَعَى لِحِمَضٍ وَسَعْدَانٍ
وَهَلْ أَرْضَعَتْ أُمَّ الْحَوَارِ حَوَارَهَا وَأَفْهَقَ مِنْ رَسْلِ عَلَى الشَّوْلِ فَهَقَانٍ^(٢)

(١) العوامل هنا: جمع عاملة، وهي التي يستقى عليها من الإبل وغيرها، انظر، لسان العرب ٢٨٤/١٠.

(٢) في الديوان نقلا عن المصدر: (فقهان)، وهو غير ملائم للبيت؛ فالأصوب ما أثبت، وهو ما يراه الحق، وأفهق:

ملاً، السابق: ٢٣٥/١١، وجمل رسل: سهل السير، انظر: السابق، ١٥٢/٦، والشول: الماء القليل في القرية ونحوها،

انظر: السابق: ١٦٥/٨.

وَهَلْ رَجَعَتْ أَيْدِي الْكُمَاةِ سُيُوفُهَا وَقَرَّ الْأَصَمُّ الصَّرْفُ فِي كَفِّ شَيْحَانِ
أَلَا إِنَّ قَيْسًا بَعْدَ يَوْمِ ابْنِ عَاصِمٍ لِأَنْضَاءُ أَحْزَانٍ وَأَذْوَاءُ فَقْدَانِ

وتأتي ذات ابن الحاج فتذكر مقاله بلا إطالة شاكيا متأثرا بالمصاب،
وكانت ذاته غير منفصلة عن الجو الذي اختاره للثناء، فهو يرى أن لا نظير
للمصاب لدى فرعي أصل العرب عدنان وقحطان:

وَتَبَّأَ لِدَهْيَاءَ اسْتَطَارَ شَرَارُهَا كَمَا لَعِبَتْ هُوجُ الرِّيَّاحِ بِكُثْبَانِ
فَقَدَنَ الْأَغَرَ النَّدْبَ لَاحَتْ قِبَابُهُ فَلَسْتُ تَرَى مِنْ حَوْلِهَا عَيْنَ جَدْلَانِ
وَلَمْ أَرِ يَا لِقَوْمٍ غَيْرَ مُصَابِهِ سَوَاءٌ بِهِ قَحْطَانُ أَوْ آلُ عَدْنَانِ
ويواصل في إذكاء الجو القبلي والبدوي في تعداد لعشائر عربية مضر

وهمدان والخزرج وكنب.

بَكَتْ مُضَرُّ الْحَمْرَاءِ مِنْهُ ابْنُهَا الَّذِي مَضَى كَالْحَيَا الْهَتَّانِ عَنْ شُعْبِ بَوَّانِ
وَكَرَّ إِلَى إِخْوَانِهِ مُوقِظَ الْأَسَى فَمَا هَمَدَتْ فِي الْحُزْنِ آثَارُ هَمْدَانِ
وَعَامِلَةٌ لَمْ يُلَفَّ مِنْ عَمَلٍ لَهَا سِوَى رَفْضِ سُلُوفٍ وَتَجْدِيدِ أَشْجَانِ
وَأَثَقَلَ بَثُّ الْخَزْرَجِيِّينَ كَاهِلًا لِكُلِّ صَرِيحٍ الْمَجْدِ فِي سِرِّ كَهْلَانِ
وَفِي كَلْبٍ اصْطَفَتْ عَلَيْهِ نَوَائِحُ كَمَا زَجَرَ الْعِيَّافُ مَنُوبَ غَرْبَانِ

ويذكر تأثير فقد ابن عاصم في الخيول والسيوف والرماح والأيامى ... إلى

عمله لدى الملوك الذين شملهم فجيعة الخطب:

فبدأ بمن فقد شجاعته:

فَمَنْ لِلْخَيُْولِ الْأَعُوجِيَّةِ ضُمَرًا يُرَوِّي صَدَاهَا مِنْ عَبِيْطِ الرَّدَى الْقَانِي
وَمَنْ لِلْسُّيُوفِ الْمَشْرِقِيَّاتِ يَخْتَلِي بِهَا الْهَامُ يَوْمَ الزَّحْفِ فِي كُلِّ مِيدَانِ
وَمَنْ لِرِمَاحِ الْخَطِّ فِي حَوْمَةِ الْوَعَى يُقْصِمُهَا مَا بَيْنَ مَثْنَى وَوَحْدَانِ

ثم يذكر من فقد سخاءه:

وَمَنْ لِأَيَّامَى الْحَيِّ تَشْكُو ظَمًا حَشًّا صَدِيٌّ لِعَرْفٍ لَا يَغْبُ وَإِحْسَانِ
وَمَنْ لِلضُّيُوفِ الْخَابِطِينَ لَهُ الْفَلَا عَلَى كُلِّ مَيْفَاضٍ كَهَمِّكَ مِظْعَانِ

ثم يذكر أثر فقدده في العلم والأدب:

وَمَنْ لِلْعُلُومِ النَّازِعَاتِ إِلَى الْعُلَا
وَمَنْ لِسِجَالِ الْعِلْمِ أَوْ لِعُرُوبِهَا
وَمَنْ فِي النَّوَادِي الْغُرِّ لِلْخُطْبِ الَّتِي
وَمَنْ يُكْسِبُ الْأَحْلَامَ صَنْعَةَ رِيْدَةٍ
مُتِيحٍ لِيُورِدَ أَوْ مُقَرٍّ بِإِعْطَانِ
مُجِيلٍ إِذَا حَانَتْ مَرْتُهُ أَشْطَانِ
يُقَصِّرُ عَنْ إِدْرَاكِهَا قَسُّ سَحْبَانِ
وَشُغْلَ سَحُولٍ إِنْ وَشَى ذَاتَ عُنْوَانٍ^(١)

ويذكر منزلته عند الملوك:

شَهِدْتُ لَقَدْ أَبْقَى عَلَى الْمُلْكِ رَوْنَقًا
وَحَلَفَ أَكْبَادَ الْمُلُوكِ لِفَقْدِهِ
ثم يحين البوح والندب وإن لم يخلُ من ذاكرة أدبية
أَخَالَهُ خَانَ الصَّبْرُ بَعْدَكَ وَأَنْتَحَتْ
وَلَمْ يَبْقَ عِنْدِي مُذْ رُزْتُكَ جَانِبٌ
وَلَا رَوْنَقُ الصَّهْبَاءِ فِي عَيْنِ نَشْوَانِ
تُتَاشُ لِحَفَاقٍ مِنَ الْبَثِّ حَرَّانِ
لَوَاعِجُ وَجْدٍ بِالْأَسَى غَيْرَ حَرَّانِ
كَأَنِّي أَخُو عُتْبَانَ مِنْ بَعْدِ عُتْبَانَ

وهكذا يستمر، فلا يأتي ذكر القلب والنعي والأسى والشجون - وقد ظن القارئ أنه القصيد سيتحول إلى انفعالات الوجدان وحالات الشعور- إلا وتعود الثقافة واستحضار ما علق بالتاريخ الأدبي من الأعلام والوقائع غالباً تُحال إليها المشاعر، فحظ الشاعر من الأرزاء كحظ آل شيبان في عين أباغ، والشجون ترمي قلبه كرمي الشنفرى لحيان، وأنه يستبطئ الموت وقد اقترب كما استبطأ عمرو الغارات...

وَكَمْ قَسَمَ الْأَرْزَاءُ فِي سَاحَةِ الْهَلَى
وَكَانَ لَنَا شَرُّ الْقَسِيمِ كَأَنَّنَا
رُزْنَا بِزَاكِي الْخَيْمِ مُبْيَضَّ طَرْفِهِ
جَعَلْتُ أَلُومَ الْقَلْبِ عِنْدَ نَعْيِهِ
وَأَرْمِي فُؤَادِي بِالشُّجُونِ رَبْتَ كَمَا
بَنُو الْحُزْنِ عَجُّوا بَيْنَ شَيْبٍ وَشَبَّانِ
بَعَيْنِ أَبَاغٍ قَاسِمُوا آلَ شَيْبَانَ
بِأَكْرَمِ مِطْعَامٍ وَأَشْرَفِ مِطْعَانِ
وَقَدْ طَارَ فِي مَهْوَى الْأَسَى جَدٌّ وَلَهَانَ
رَمَى الشَّنْفَرَى بِالْحَرْبِ مِثْرَزَ لِحْيَانِ

(١) رِيْدَةٍ: بلد باليمن تصنع فيها البُرْدُ الرِيْدِيَّة، انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (١٢٠٥هـ)، تحقيق: إبراهيم التريزي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧١م، ٨/١٣٠، وسَحُول: قرية باليمن عرفت بشباب القطن البيضاء، انظر: لسان العرب، ١٤١/٧.

وَأَسْتَبْطِئُ الْبُلُوى وَقَدْ جَدَّ جَدُّهَا كَمَا اسْتَبْطَأَ الْغَارَاتِ عَمْرُو بْنُ نُعْمَانَ

وقد احتذى ابن الحاج في هذه القصيدة القدماء الذين اعتادوا (أن يضربوا
الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة)^(١)

ويصف قبره داعيا له بالسقيا والظل مسترسلا في وصف هطل الغيث الذي
أنبت ما يظلل القبر:

وَبِالْجَزْعِ مِنْ غَرْنَاطَةٍ قَبْرُ مَا جَدٍ بِهِ نُسِيَتْ آثَارُ قَبْرِ بِحُلُوانٍ
سَقَاهُ عَلَى الْإِمْرَاعِ كُلِّ مُجْلَجِلٍ مِنَ الْغَيْثِ هَطَّالِ الْعَشِيَّاتِ هَتَّانٍ
إِذَا حَرَّكَتْهُ فِي الْبُرُوقِ سَيَاطُهَا رَمَتْ بِعِشَارِ الْمُزْنِ فِي كُلِّ بُسْتَانٍ
مُكَبًّا بِأَكْنَافِ الرِّيَّاحِ دَوَالِحًا^(٢) كَمَا أَزْدَحَمَ الرِّكْبُ الْمُخَبُّ بِعَسْفَانٍ
وَلَا زَالَ يَنْدَى فَوْقَهُ كُلُّ سَجْسَجٍ مِنَ الظِّلِّ مَحْفُوفٍ بِرُوحِ وَرِيحَانٍ

ويقول ما منعه من زيارة قبره، ويتسلى عن ذلك بأن روحه تزور:

وَلَوْ لَا الْعَوَادِي الْمُرِّيَّاتِ لَزُرْتُهُ وَعَادَتْ إِلَى تِلْكَ الْأَبَاطِحِ أَظْعَانِي
وَصَاحَبْتُ فِي خَوْضِ الْبَحَارِ عَصَابَةً هُمْ مَا هُمْ فِي الْمَجْدِ أَيْسَارَ لُقْمَانَ
وَلَكِنِّي أَغْشَاهُ بِالرُّوحِ زَائِرًا وَإِنْ لَمْ يَزُرْهُ مُذْ خَبَا الْحَدُّ جُثْمَانِي

واللافت أن ابن الحاج لم يغادر التعبير التراثي حتى في غير الرثاء، ففي
وصف صحبه استحضر وصفا من الأمثال العربية وهو: (أيسار لقمان) الذي
يقصد أشرف القوم^(٣).

ويختتم بالعزاء الذي قل إزاء النذب والتأبين:

وَإِنِّي بِهِ عَمَّا قَرِيبٍ لِلْأَحَقِّ وَظَنِّي أَنَّ الدَّارَ جَنَّةُ رِضْوَانٍ
ويظهر أن ابن الحاج قد سعى إلى أن يجعل من خاله وفاجعته شيئا مضاهيا
للأخبار التراثية التي أوردها يستحق التدوين والذكر.

(١) العمدة: ١٦٩/٢

(٢) الدوايح: جمع دالحة، وهي السحابة المثقلة بالماء، انظر: لسان العرب، ٢٨٦/٥.

(٣) مجمع الأمثال: ٥٠٧/٢، وسُمِّيَ صَاحِبَ لُقْمَانَ بِالْأَيْسَارِ لِأَنَّهُمْ كَانُوا يَلْعَبُونَ مَعَهُ الْمَيْسَرَ، انظر: الموضع السابق.

المبحث الخامس: الحكمة.

يوصف الشعراء الأندلسيون بأنهم لم ينصرفوا إلى التأمل إلا القليل منهم، لأن علوم الفلسفة لم تدخل بلادهم إلا متأخرة، فكان ما يرد على ألسنة الشعراء من حِكَم بعيدة عن العمق^(١)، وهي قليلة من حيث الكم، والقلة لا تقدر في جودة الشعر؛ لأنها إذا كثرت كانت (دالة على الكلفة)^(٢).

والحكمة هي آخر الأغراض ظهوراً في شعر ابن الحاج، ولم تستقل بنصوص إلا في مقطعات قليلة، منها قوله:

اثنان عَزَا فَلَمْ يُظْفَرْ بِنَيْلِهِمَا وَأَعْوَزَا مَنْ هُمَا فِي الدَّهْرِ مَطْلَبُهُ
أَخُّ مَوَدُّتِهِ فِي اللَّهِ صَادِقَةٌ وَدِرْهُمٌ مِنْ حَلَالٍ طَابَ مَكْسَبُهُ^(٣)

وهي نظرة حزينة إلى الحياة يراها خالية من صدق المودة وطيب المكسب، وهما زادا الحياة، فالمودة الصادقة زاد مغنوي يحيي الروح، والمكسب الطيب زاد مادي يبارك الجسد، وقد بلغ اليأس بالشاعر أعلى دروته، فقد وصف الاثنين بأنهما: (عزّا) أي صعباً، والصعوبة لا تعني المستحيل فيحسب القارئ أنهما ممكنان؛ فأتى الشاعر بما يبين أن صعوبتهما حالت دون الظفر بهما، وجعل الفعل (يُظْفَر) مبنياً للمجهول ليكون الفعل صالحاً للصدور من الجميع، فأغلب الناس بطبائعهم المختلفة وعزائهم المتباينة وأحوالهم المتنوعة لم يتهياً لهم الظفر بهما، وليس كل الناس يسعون إليهما بل كثير منهم لا يصدق المودة ولا يتعامل إلا بالمنفعة ويروم المكسب بأي طريق حلالاً كان أم حراماً؛ فجاء الشطر الثاني: (وَأَعْوَزَا مَنْ هُمَا فِي الدَّهْرِ مَطْلَبُهُ) ليقطع الرجاء، ويحدد صنفاً من الناس كان همه دينك الوصفين مدى الدهر ولم يزل مفتقدا إليهما.

(١) انظر: في الأدب الأندلسي، ص ١١٦.

(٢) العمدة ١/ ٢٥١.

(٣) الديوان، ص ٤٧.

ولأجل الواقعية شخّص الصفتين في ذوات محسوسة حتى لا يظن أن قوله من الخواطر العابرة المتأثرة بحال معينة الخالية من واقع ملموس، فحدد المودة الصادقة بـ"أخ"، والمكسب الحلال بـ"درهم"، وفي تحديدهما دلالة على امتناع أقل القليل، فضلا عن امتناع الأخوة والdraهم، وفي التحديد والإفراد تحدٍ للمنكر؛ إذ عليه فقط إحضار أخ واحد لا إخوة، ودرهم واحد لا دراهم، يكون فيهما الوصف المذكور.

والغالب أن الحكمة تأتي في ثانيا قصائده، وتكون على أضرب منها:

١. تأكيد المعاني، واتخاذها أصلا تتفرع منها المحاسن وهو الأكثر

ففي مدح الغني بالله في القصيدة التي مطلعها:

هُوَ الْبَدْرُ تَحْمِيهِ نُجُومٌ تَوَاقِبُ وَمَا هِيَ إِلَّا الْمُرْهَفَاتُ الْقَوَاضِبُ^(١)

وفيها أثنى على كرم المدوح بالخيرات الوفيرة وشجاعته الفريدة في المعارك

المحتدمة مع الأعداء، إذ قال عن الشجاعة:

وَأَقْسِمُ مَالِي فِي الْغَرَامِ مُسَاجِلُ وَلَا لِابْنٍ نَصْرٌ فِي الْحُرُوبِ مُغَالِبُ
وَمَنْ كَأَبِي عَبْدِ إِلَهٍ مُحَمَّدٍ إِذَا زَحَفَتْ يَوْمَ النَّزَالِ الْمَقَانِبُ
بِهِ دَفَعَ اللَّهُ الْخُطُوبَ عَنِ الْوَرَى وَلِلَّهِ فِي دَفْعِ الْخُطُوبِ عَجَائِبُ

وقال عن الكرم:

كَرِيمٌ لَهُ فِي سِرِّيَّعْرُبٍ مَفْخَرُ وَبَيْتُ عَلَا حَجَّتْ إِلَيْهِ الْمَنَاقِبُ
وَأَعْلَمُ عِلْمًا خَالَطَ الْقَلْبَ إِنَّهُ لِأَكْرَمُ مَنْ تُرْجَى لَدَيْهِ الْمَوَاهِبُ

ذكر حكمة في النص عن تلك الأوصاف، تؤسس لدائع الشاعر، وتؤكد أنها ناتجة عن تمحيص عقلي، ولم تأت جزافا أو مجاملة، وهي تبرز الأهمية السياسية لهاتين الصفتين، وتميزهما عن غيرهما من الخصال النبيلة، فقال:

وَمَنْ نَالَ مُلْكًا لَا يَبْأُسُ وَلَا نَدَى فَذَاكَ أَمْرٌ لِلْمُلْكِ لَا شَكَّ غَاصِبُ

إن هاتين الصفتين في الملك تزرعان الولاء والطاعة، وتجعل الناس منقادين له مقرّين بإمرته، أما من فقدتهما أو فقد إحداهما فإنهم لا يرضون عنه ويعدونّه حاكماً غاصباً.

وفي قصيدة أخرى مدح أبا عنان المريني بالتقى والشجاعة والكرم، فقال:

كَأَنَّ الْهُوَى جُودُ الْخَلِيفَةِ فَارِسٍ إِذَا قِيلَ عَمَّ الْخَلْقَ طُورًا تَزِيدَا
شَدِيدٌ عَلَى الْأَعْدَاءِ مَا ابْنُ مُكْرَمٍ بِأَشْجَعٍ مِنْهُ فِي الْحُرُوبِ وَأَنْجَدَا
تَقِيٌّ لَهُ الْعُقْبَى فَلَا السَّعْيُ خَائِبٌ أَبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ تُتَالَ وَتُحْمَدَا^(١)

ثم أبرز بالحكمة أهمية هذه الصفات:

وَفِعْلُ الْفَتَى كُلُّ عَلَى الْمَجْدِ وَالْعُلَا إِذَا كَانَ عَنْ تَقْوَى الْمُهَيَّمِ مَبْعَدَا
وَمَا تُعْرِفُ الْأَوْصَافُ فِي شَرَفٍ سِوَى إِذَا قُسِمَتْ بَيْنَ الشَّجَاعَةِ وَالنَّدَى

فالفتى إذا تجرد من تقوى الله أنهك ما عليه من مجد وعلا، فلا خير فيهما ما دام صاحبهما بعيداً عن التقوى، وفي البيت الثاني يبين أن الأوصاف الشريفة مرجعها الشجاعة والكرم.

٢. النصائح:

حيث يسدي النصائح لممدوحيه، ويحث على خصال تتفع الحاكم في تدبير شؤون مملكته ورعيته وتوحيد صفوفها ومواجهة أعدائها، ففي قصيدة حملت طموحاً عالياً كان يأمل أن يراه في أرض أوربّا :

وَلَسَوْفَ يَمْلِكُ رُومَةً وَجَمِيعَ مَا مَلَكَ الْعَدَى مِنْ بُرْتُغَالٍ لِحَنُوةٍ^(٢)

أتى بالحكمة يحث على خلق الصبر الذي هو مرأوله حلوه آخره:

وَالصَّبْرُ مُرْفِي الْمَذَاقَةِ أَوَّلًا لَكِنْ يؤولُ إِلَى عَوَاقِبِ حُلُوةٍ

ويحذّر من البخل:

وَالْبُخْلُ شَيْنٌ لِفَتَى كَالْوَجْهِ إِنْ شَانَتْهُ أَعْرَاضٌ لَهُ بِالْقُوَّةِ

ومذكراً أن متاعب الحرب هي دروب إلى المجد:

(١) السابق، ص ٧٩

(٢) السابق، ص ٥٠

وَالْمَجْدُ يَخْطُبُ كُلَّ نَفْسٍ حُرَّةٍ بِمَتَاعِ يَوْمِ الْوَعَى مَمْنُونَةٌ

والبيت يذكر بقول أبي تمام للمعتصم:

بَصُرْتُ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا تُتَالُ إِلَّا عَلَى جَسْرِ مِنَ التَّعَبِ ^(١)

والفرق أن ابن الحاج يطلب تحقيق ذلك، أما أبو تمام فيخبر عن وقوعه.

ويحذر من الغي:

وَكَمْ أَمْرٍ لَمْ يَفْتَكِرْ لَمَّا يَغِي وَالْغِيُّ يُوقِعُ أَهْلَهُ فِي هَوَّةٍ

وفي شيايا النصائح يؤكد أهلية الغني بالله بذلك:

وَالْفَرْعُ لِلْأَصْلِ الْمُشْرِفِ تَابِعٌ طِيبُ الْحَرِيرِ بِطِيبِ أَصْلِ الثُّوتِ

لَمْ تُلْهِهِ الدُّنْيَا وَلَا شَهَوَاتُهَا أَرَأَيْتَ ذَا عَقْلٍ يَلْدُ بِشَهْوَةٍ

فالغني بالله جدير بتلك الأخلاق الشريفة لأنه من أصل شريف وذو نفس

عاقلة، لكن استفهام الشاعر (أَرَأَيْتَ ذَا عَقْلٍ يَلْدُ بِشَهْوَةٍ) - وهو بمعنى النفي -

غير دقيق، فاللذة موجودة في الشهوات لحكمة الابتلاء، وإلا لم يكن لترك

العاقل لها مزية، فكيف يمدح بالانصراف عنها وليس فيها ما يرغب؟

وفي تقديم النصح الذي أساسه أن يكون إنشائيا طلبيا من مثل: (افعل،

ولا تفعل) بأسلوب خبري تأدب في الخطاب مع الحاكم، حتى يجد منه

القبول.

وفي نص آخر قاله إثر معركة أكد أهمية هذا المسلك في الحفاظ على

الأندلس، فقرر سبيل العلا الصعب، وأنه لا يكون إلا بإحسان استعمال

أداتي الحكم: المال والسيف، ومعرفة أوقاتها؛ فاللهمال وقت يناسبه،

وللسيف ظرف يلائمه:

وَلَيْسَ مَنَالُ الْعُلَاهِيَّةِ وَلَكِنَّهُ الدَّهْرُ صَعْبُ الْمَنَالِ

سَمَاحٌ بِمَالِكَ يَوْمَ النَّدَى وَجُودٌ بِنَفْسِكَ يَوْمَ النَّزَالِ ^(٢)

(١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ١/ ٧٣

(٢) الديوان، ص ١٣٦.

ولأن الحكمة جاءت بعد تطبيق فقد قدمها بأسلوب تصويري، يستثمر المشهد:

وَسَيُفْكَ لِلطُّعْنِ فِي مَعْرَكٍ يُنْسِيكَ عَرَكَ الرَّحَى بِالثُّفَالِ^(١)
وَضَرْبُ كَمَثَلِ حَوَاشِي الرِّدَاءِ وَأَرْشِيَّةَ رُمَيْتٍ عَنْ سِجَالِ
وَحَوْضُكَ فِي غَمَرَاتِ النَّجِيعِ بِجُرْدِ يَعَايِبَ رُحْبِ الْمَجَالِ

وكما استثمر ابن الحاج المشهد الواقعي في التصوير فقد عاد إلى ذاكرته الأدبية الثرة واستثمر أيضا الموروث الأدبي عبر ما يوحيه تركيب (عَرَكَ الرَّحَى بِالثُّفَالِ)، إذ جاء عن زهير بن أبي سلمى:

فَتَعَرَّكُمُ عَرَكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحُ كِشَافًا ثُمَّ تَحْمِلُ فَتُتَيِّمُ^(٢)
لكنه تضمن لغوي فقط، ولا يحيل إلى ما يثير مضامين الثأر والحماسة التي يريدها ابن الحاج، فقد جاء بيت زهير في مقام ذم الحرب وإطفاء نارها، وليس في مقام التحريض والحماسة.

ومن حرص ابن الحاج على ألا تذهب نصائحه سدى؛ فقال مستثيرا حمية الرجال:

وَمَنْ لَمْ يَكُنْ هَكَذَا فَلْيَكُنْ مَعَ الْغَيْدِ فِي الْحَيِّ تَحْتَ الْحِجَالِ
ومن نصائحه للغني بالله التحلي بالعزيمة الماضية واتخاذ الموقف الحازم وعدم الركون إلى متع الدنيا :

وَتَأْخِيرُ مَلِكٍ رَأَى يَوْمٍ إِلَى غَدٍ خَبَالٌ بِهِ إِنْ دَامَ فَالْمُلْكُ ذَاهِبٌ^(٣)
وَالْمَجْدُ لَيْسَ يَنَالُهُ إِلَّا أَمْرُؤُ عَنْ تَرْكِهِ اللَّذَاتِ لَمْ يَتَوَقَّفِ
وَعَلَى الْعُلَا أَنْ لَا يُبِيحَ طِلَابَهُ إِلَّا لِأَرْوَعِ عَزْمُهُ لَمْ يَضْعُفِ^(٤)

(١) الثفال: جلد يسط تحت الرحى ليسقط عليه الدقيق، انظر: لسان العرب، ٢٥/٣.

(٢) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، تقديم وتعليق: سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار الحياة،

بيروت، ١٩٨٦م، ص ١٠٥.

(٣) الديوان، ص ٤٣.

(٤) السابق، ص ١٨٩.

٣. التَّكْسِبُ بِدَثَارِ الْحِكْمَةِ

فتأتى الحكمة في مواضع عديدة من الوسائل المساعدة في التَّكْسِبِ، بأن يجعل الشاعر بذل الممدوح أمرا حكيما، كأنما يحثه على مزيد من العطاء، كقوله في العلاقة بين المال والمجد:

وَمَا يَرْغَبُ الْمَجْدُ الْمُؤْتَلُ فِي غَدَا وَهُوَ فِي الْمَالِ الْمُجْمَعِ رَاغِبٌ^(١)
وقد ذكر تركيب (المجد المؤتل) بقول امرئ القيس:

فَلَوْ أَنَّ مَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ كَفَانِي - وَلَمْ أَطْلُبْ - قَلِيلٌ مِنَ الْمَالِ
وَلَكِنَّمَا أَسْعَى لِمَجْدٍ مُؤْتَلٍ وَقَدْ يُدْرِكُ الْمَجْدُ الْمُؤْتَلُ أَمْثَالِي^(٢)

وإن كان قول الشاعرين قد تناول العلاقة بين المجد والمال، إلا أنهما يختلفان بل يكاد يكون كل واحد منهما مناقضا للآخر، فامرؤ القيس يرى - وفق مفهوم قوله - أن المجد المؤتل لا يكفيه المال القليل بل لابد من كثرته، وابن الحاج يرى أن المجد لا يرغب فيمن يرغب في جمع المال، ولا ريب أن اختلاف الحال أدى إلى اختلاف المقال، فامرؤ القيس يريد إعادة ملك آبائه وإعداد ما يمكن للتأثر من قتلة والده، وابن الحاج لا يروم غير التَّكْسِبِ، فلذلك قدم الحكمة التي تخدم مراده.

وقال أيضا:

كَرِيمٌ بِشَمْلِ الْحَمْدِ ظَلٌّ مُجْمَعًا وَلِلشَّمْلِ شَمْلُ الْمَالِ ظَلٌّ مُبَدَّدًا
وَخَيْرٌ مِنَ الْمَالِ الْجَزِيلِ ثَنَاءٌ عَلَيْهِ لَا يَزَالُ مُخَلَّدًا^(٣)

في البيتين جعل جمع المدائح مقابل تفريق المال، بل يشعر البيت الأول أنه طلب بصيغة الخبر، في البيت الثاني جرأة في التَّكْسِبِ، فالذي يناله من الممدوح ليس تفضلا منه، إنما عوض مستحق، وهو خير من المال، كأن منة الشاعر أعظم من منة ممدوحه، ولم يصنع ابن الحاج ذلك بأسلوب مباشر،

(١) السابق، ص ٤٣.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص ١٤٥.

(٣) الديوان، ص ٨٠.

بل وزّعه بين مدحة في البيت الأول وحكمة في البيت الثاني.

وقال كذلك في تفضيل المدح على المال:

دُوَ الْمَالِ مَا إِن زَالَ وَهُوَ مُفَوَّتٌ وَتَنَازُهُ وَالْمَدْحُ غَيْرُ مُفَوَّتٍ^(١)

فالمال يؤول إلى فوات وزوال، أما المدح فباقٍ، وفيه إشارة إلى قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه لبعض ولد هرم بن سنان عن مدح الشاعر زهير بن أبي سلمى لأبيه: (لقد كان يقول فيكم فيحسن) فقال: (يا أمير المؤمنين إنا كنا نعطيه فنجزل!) فقال عمر: (ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم)^(٢).

وقد عطف الشاعر المدح على ثناء المال فقال: (تَنَازُهُ وَالْمَدْحُ) من باب عطف العام على الخاص؛ لمزيد من الاهتمام ولفت الانتباه، وجعل ثناء المال أولاً لأنه هو ما يريد الشاعر، وليشير إلى أنه هو المدخل إلى المدح بعمومه، فمتى استحق الحاكم المدح على بذله استحق المدح على شجاعته وعقله وأصالته.

وفي صورة تشبيهية أدت إلى حكمة تقرر العطاء، قال:

وَاقْبَلْ عَرُوسًا مِنْ بَنَاتِ قَصَائِدِي تُجَلَى عَلَيْكَ الدَّهْرَ أَحْسَنَ جُلُوءٍ
وَإِذَا رَأَيْتَ بُنُوءَ مَشْكُورَةٍ مِنْهَا فَأَوْجِبْ قَبْلُ شُكْرٍ أُبُوءٍ^(٣)

فقد صور قصائده بنات له، وقدم منهن عروسا إلى الحاكم، ومن الصورة انتقل إلى الحكمة، فإن الحاكم إذا وجد ما يسره من تلك العروس وأراد شكرها فعليه قبل أن يشكر من قام على نشأتها، فشكر الأبوة قبل شكر البنوة كما يرى الشاعر؛ ليثبت أحقيته بالشكر، ولا شك أن شكر الحاكم يتجاوز الثناء باللسان إلى بذل الصلات.

وقد يطلب الشاعر أمورا ليست من التكسب ويصيغها بأسلوب الحكمة،

(١) السابق، ص ٥٠.

(٢) الشعر والشعراء، عبد الله بن مسلم بن قتيبة (٢٧٦هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر،

١٩٦٦م، ١/ ١٤٤

(٣) الديوان، ص ٥٢.

فقد ظهر أن مجلس السلطان لم يخل من منافسين وحسدة، فقال:
مُجَانِبُ أَهْلِ اللُّؤْمِ لَا يَعْرِفُونَهُ وَكُلُّ كَرِيمٍ لِلتَّيْمِ مُجَانِبٌ^(١)

٤. خلاصة التجربة :

ابن الحاج لا يسهب في الحديث عن نفسه إلا في الغزل، ففي إحدى القصائد خلص إلى أن السلامة من موارد العشق كالنظر والاقتراب أفضل؛ إذ لا وصل يتحقق ولا قلب يسلو.

حَذَارِ حَذَارٍ إِنْ بَدَتْ كُتُبُ الْحَمَى فَمَرَّتْ صَبَاحًا بِالقَبَابِ النَّجَائِبُ
وَإِيَّاكَ وَالتَّغْرِيرَ بِالنَّفْسِ إِنْ رَمَتْ بِأَسْهُمِ مَكْحُولِ اللَّحَاطِ الْكَوَاعِبُ
وَمَا الصَّبْرُ بَعْدَ الْبَيْنِ إِلَّا تَعْلَةٌ وَأَنْتَى وَقَدْ ضَاقتْ عَلَيَّ الْمَذَاهِبُ^(٢)

وقد مزج النصيحة بالصورة حتى يعايشها المتلقي؛ وليضرب له المثل الذي يجعله يوقن ضرر العشق، ولأجل تكامل الحكمة ولبيان أنه لا منفذ من العمل بالنصيحة؛ فقد يظن الداني من حمى العشق أن في الصبر نجاة وشفاء؛ جاء البيت الثالث ليوضح أن الصبر لا يشفي، وما هو إلا مثل التعلّة التي يعلل بها الصبي الباكي ليسكت^(٣).

وفي موضع غزلي آخر، يقول:

فَيَا قَلْبُ لَا تَذْهَبْ عَلَى الْقُرْبِ حَسْرَةً فَأَحْسَنُ مِنْ قُرْبٍ وَفَاؤُكَ فِي بُعْدٍ
وَلَيْسَ يَفُوتُ الْعَبْدَ أَمْرٌ مُغَيَّبٌ إِذَا كَانَ ذَاكَ الْأَمْرُ قُدْرَ لِلْعَبْدِ
وَمَا تُمْ إِلَّا اللَّهُ هَادٍ وَنَاصِرٌ وَإِنْ تَكُ قَدْ أَحْبَبْتَ إِنَّكَ لَا تَهْدِي^(٤)

وفيه رضا بقدر الله، وأن الأمور بيده سبحانه.

وفي موضع آخر يظهر متفائلا وراجيا وصل الحبيب، ففي البيتين الآتين

(١) السابق، ص ٤٣.

(٢) السابق، ص ٤١.

(٣) انظر: لسان العرب، ١٠/٢٦٠.

(٤) الديوان، ص ٨٠.

يمنّي الشاعر نفسه بالظفر بأمانيه بل أكثر:

وَيَا نَفْسُ لَا يَأْخُذُ بِكَ الْيَأْسُ فِي الْهَوَى مَأْخُذُهُ فَالْوَصْلُ فِي عَقَبِ الصَّدِّ
وَقَدْ يُدْرِكُ الْإِنْسَانُ مَا لَمْ يَكُنْ لَهُ بِرَاجٍ وَيُعْطَى فَوْقَ مَا نَالَ مِنْ قَصْدٍ

ويُلاحظ أن الشاعر قد اختلفت آراؤه في المقاطع الغزلية الثلاثة السابقة، ففي المقطع الأول كان يائساً، وفي الثاني راضياً، وفي الثالث متفائلاً؛ ولعله يدل على أن غالب الحكمة لديه لا تتجاوز ظرفها الآني، ولا تعبر عن تجربة طويلة الزمن عميقة التفكير.

وقد أبدى رأيه في المقدمة الغزلية التي تفتتح بها المدائح، فقال:

وَلَيْسَ الْمَدِيحُ الْحَقُّ إِلَّا الَّذِي لَهُ بَغَيْرِ أَضَالِيلِ التَّغْزُلِ مَبْدَأُ
وَمَا كَانَ لِلرَّاجِي النَّوَالِ تَهْجُمٌ عَلَيْهِ وَلِلْقَصْدِ الْمُرَادِ تَهْيُؤُ^(١)

وهو رأي لم يلتزمه، وقد تأثر به من المتبني القائل:

إِذَا كَانَ مَدْحٌ فَالنَّسِيبُ الْمُقَدَّمُ أَكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَيِّمٌ
لِحُبِّ ابْنِ عَبْدِ اللَّهِ أَوْلَى فَإِنَّهُ بِهِ يَبْدَأُ الذِّكْرَ الْجَمِيلُ وَيُخْتَمُ^(٢)

ومن تجارب ابن الحاج ما قاله عن الدنيا:

عَفَاءٌ لِدُنْيَا تَخْدَعُ الْمَرْءَ بِالْمُنَى كَمَا يَخْدَعُ الْهَيْمَ اللُّوْغِيبُ أَلْهَا^(٣)

يشبه الدنيا التي تخدع المرء بالأمانى بالسراب الذي يخدع الإبل العطاش، ثم يقول:

وَتَبَّأَ لَهَا تَبَّأَ مَدَى الدَّهْرِ عَيْشَةً يَعُودُ إِلَى النَّقْصِ الْمَلِيمِ كَمَالُهَا
وهو استدراك على البيت السابق، فقد يقول قائل إن من الناس من يحقق أمانيه، فلذلك قال في هذا إن كل ما في الدنيا سيؤول إلى النقص.

وأورد ابن الحاج شيئاً من الفلسفة وعلم الكلام ومصطلحات الفرق في شعره في قوله:

(١) الديوان، ص ٣٩.

(٢) شرح ديوان المتنبي، ص ٣١٩-٣٢٠.

(٣) الديوان، ص ١٣٤.

أَرْتَبِي الْجَمَالَ الْأَكْمَلِيَّ حَقِيقَتِي عَلَى قَدْرِهَا لَا قَدْرَ مُوجِدِهَا الْعَالِي
فَكَيْفَ أَرَى هَذَا مَقَامِي وَإِنَّمَا مَقَامِي مَغِيبِي عَنْ مَقَامِي وَعَنْ حَالِي^(١)

إذ حوى البيتان بعض مصطلحات الصوفية، مثل: الحقيقة والمقام والحال^(٢).
وقوله في مديح ابن الغني بالله عن المقدمة والنتيجة:
إِنَّ الْمُقَدِّمَتَيْنِ مَهْمَا كَانَتَا صِدْقًا فَمِثْلُهُمَا النَّتِيجَةُ تَخْرُجُ^(٣)
لتكون هذه المقولة المنطقية دليلاً على صلاح الابن نتيجة لصلاح الأب، وأن
هذا الواقع مطابق للمنطق.

(١) السابق، ص ١٣٩.

(٢) انظر: المعجم الصوفي، د. محمود عبد الرزاق، دار ماجد عسيري، جدة، ط ١، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤، مصطلح الحقيقة ٢ / ٥٩١ - ٥٩٣، مصطلح المقام ٣ / ١٠١٤، مصطلح الحال ٢ / ٥٥١.

(٣) الديوان، ص ٦٠.

الفصل الثاني

البناء اللغوي

المبحث الأول : المستوى الصوتي :

- أولاً : الأداء الحرفي : ١ . التكرار النوعي .
٢ . التكرار الذاتي .

ثانياً : الأداء الكلمي : ١ . التكرار التام .

- ٢ . التكرار الناقص : أ) الجنس التام

ب) الجنس غير التام

ج) جناس الاشتقاق

المبحث الثاني : المستوى التركيبي : أولاً : الحذف .

ثانياً : التقديم والتأخير .

ثالثاً : الاعتراض .

المبحث الثالث : المستوى الدلالي : أولاً : أنواع الدلالة .

ثانياً : الحقول الدلالية .

المبحث الأول : المستوى الصوتي.

أدرس في هذا المبحث لبنة البناء اللغوي، وهي الأصوات التي يتكون منها النص بتراكيبه ودلالاته.

ويبنى الدرس الصوتي على أن للصوت - في مواضع - نسقاً يقارب التركيب الكلمي في الأداء الدلالي والموسيقي والتصويري؛ فقد يبدع الشاعر في تسخير أصوات قصيدته للإيحاء والتصوير والإثارة العاطفية^(١).

وإذا كان النسق الظاهري هو ما يُبصر ويُقرأ تلقائياً وفق العرف اللغوي والقانون الصرفي والنحوي فإن ثمة إشارات صوتية ماثلة تكون نظاماً صوتياً بصورة أصوات متكررة ذاتاً أو نوعاً، أو بصورة صوت مختار.

وممن قرأ تلك الإشارات الصوتية ابن جني في كتابه (الخصائص)، وعقد لذلك بابين سمى الأول (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني)^(٢)، وسمى الثاني (إمساس الألفاظ أشباه المعاني)^(٣)، ومما قاله تأييداً لهذا النوع من القراءات: (كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها)^(٤).

وجعل عماد ذلك التأمل حيث يقول: (فهذا ونحوه أمر إذا أتيته من بابيه وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله أعطاك مقادته، وجلا عليك بهجاته ومحاسنه)^(٥)؛ فاستخراج النظام الصوتي ليس كالأنظمة الظاهرة مثل الصرف والنحو ذات التعيد الصرّف؛ لأن الذائقة الفنية أساس فيها بمعنى أن مرجعيتها ذوقية أكثر من كونها قانونية، وغرضها ليس معيارياً بل هو وصفي جمالي له " بهجاته ومحاسنه " ، كما قال ابن جني.

(١) انظر: الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، د. عبد الباسط محمود، دار طيبة، القاهرة، ، ص ١٠٩

(٢) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، د.ط، د.ت،

١٤٥ / ٢.

(٣) السابق، ١٥٢ / ٢ .

(٤) السابق، ١٦٣ / ٢ .

(٥) السابق، الموضع نفسه .

على أن النقد الصوتي حتى يحقق الموضوعية ويخلو من الانطباعية لا بد له من الاستناد إلى إضاءات علمية كي يقترب الرأي من الحقيقة وينتقل الانطباع الذاتي الخاص إلى المتلقي، وابن جني نفسه أشار إلى هذا وطبقه؛ فقال عن ضرورة وجود الذوق والعلم : (فإن أنت رأيت شيئاً من هذا النحو لا ينقاد لك ... فأحد أمرين إما أن يكون لم تنعم النظر فيه)^(١)، وفي هذا إشارة أولى إلى الذوق والتأمل ، ثم قال مشيراً إلى العلم اللغوي للبحث النقدي الصوتي : (أو لأن لهذه اللغة أصولاً وأوائل قد تخفى عنا)^(٢) .

ويُلاحظ في تطبيقات ابن جني في البابين استناده إلى دراسة الأصوات من حيث المخارج والعلاقة بين قوة الصوت وحركة النطق وأثره في المعنى، ومن حيث مشابهة الصوت اللغوي لصوت طبيعي، كأن اللفظ يصور المعنى الذي يتناوله ككلمة: (بحث) فصوت الباء يشبه ضرب الكف على الأرض والحاء تشبه غورها والناء لنفث التراب^(٣)، وبهذا يتضح أن الأثر الصوتي إما أن يكون نفسياً وإما أن يكون تصويرياً .

وسأسعى من خلال المبحث الحالي إلى إبراز الملامح الصوتية في شعر ابن الحاج من حيث توظيف الأثر التعبيري للصوت .

والناظر إلى ديوانه يلمح نظاماً صوتياً قد بنى عليه الشاعر مجموعته الشعرية (مزاين القصر) التي بنيت قوافيها على الشمول الصوتي، وقد يظهر أن هذا الغرض الصوتي الذي صفّ ذلك الإنشاء الشعري لا يخلو من ثروة لغوية هدفت إلى التنويع الإيقاعي ، غير أنه لا يكفي لتحقيق الأثر الفني؛ فهو وإن دلّ على حيّز ذهني مشغول بغرض صوتي فإنه لا يخلو مما يكدر جماليته أو لا يكسبه مميزات التأثير الصوتي الذي أساسه التكثيف والاختيار، وليس الشمول والتعدد والاستعراض الكامل للأصوات .

(١) السابق ، ٢ / ١٦٤

(٢) السابق ، الموضع نفسه .

(٣) انظر السابق ، ٢ / ١٦٣ .

ومثل صنيع ابن الحاج يكشف الوفرة اللغوية ويفخر بذاتها ولم يبقها معيناً يُظهر منها ما استجاده، وذلك الغرض الصوتي أوجد نصوصاً غرضها تتممة الشمول الصوتي دون مراعاة الناحية الجمالية، من ذلك مطولته :

إن الخمول تلوح بين عراصٍ بتعلل العشاق ذات نواصٍ^(١)
ومنها :

وبكل فحصي هم قد أفحصوا فشعوب فاحصة عن الإفحاص^(٢)
لم يبق تيناً لا ولا عنبا بها كلا ولا شيئاً من الإجاص
حيث يتضح الغنت التعبيري ، مثلما يظهر في قصيدته التي بناها على الجنس في جميع الأبيات^(٣) :

واحفظا الروض من تلهف وجدي وحطا ما أخاف يغدو حطاما
ويداه أحسّتا ممتطئها يلها ما قد فضّ جيشاً لها^(٤)
هذا عن الظاهرة الصوتية الأبرز في شعره أما ما ظهر في ثانيا الديوان فقد بدت ملامح صوتية مؤثرة توزعت على أدائين هما :

أولا : الأداء الحريفي : حيث يتكون نظام صوتي وحدته الحرف ورابطته التكرار ، وهذا التكرار على ضربين، هما :

(١) والخمول: هكذا في الديوان وفي المخطوطة ، ولم يتبين لي معنى يناسب البيت؛ فلعل الصواب ما ظنه المحقق:
(حاشية ١)، وهو أن أنما تصحيف للكلمة: (الحُمول) وهي: الموادج، وهذا أنسب للمقدمة الغزلية، انظر:
قرائن القصر ومحاسن العصر، إبراهيم بن عبد الله بن الحاج ، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث
الإسلامية، نسخة مصوّرة رقم (29450) ورقة (٢١)، وانظر: الديوان ، صـ١٦٥، وانظر: لسان العرب،
٢٣٠/٤.

(٢) في الديوان: أفصحوا، والتصويب من المخطوطة: ورقة (٢٢)، فحصي: منسوب إلى الفحص وهو في كل بلد:
ما كُشف من نواحيه، أفحصوا وفاحصة من الفحص وهو البحث، والأفحاص: لعل الشاعر أرادها جمع
أفحوص وهو الموضع الذي تبيض فيه القطا، واستعارها الشاعر لمخابئ الأعداء، والجمع الصحيح أفحيص.
انظر: لسان العرب، ١٣٥/١١ ، شعوب: المنية، انظر: السابق ٨٦/٨.

(٣) الديوان ، صـ١٤١.

(٤) اللها: جمع لُهوة ولُهيّة، وهي أفضل العطايا وأجزلها، انظر: لسان العرب، ٢٤٧/١٣، واللُهام: الجيش الكثير،
السابق، ٢٤٥/١٣.

١. التكرار النوعي : بأن تتكرر أحرف تشترك في نوع من أنواع صفات المخارج الصوتية .

والمعنى بدارسته هنا - وهو ما يعتني به الباحثون - حروف الهمس المجموعة في عبارة (سكت فحثة شخص)؛ وسميت بذلك لأنها يهمس بها عند الوقف عليها^(١)؛ فلها بوح تعبيرى يدل على حال من الكبت الذي يقاسيه الشاعر، وهي تصادق على ما يبثه الشاعر من وصف لحالته، ويتضح هذا في النص الذي مطلعته^(٢):

أنجد بها وما حمى نجد إذا أتهم سكان الحمى بدارية
وعدد أبياته أربعة عشر، وقد قال عنه صاحبه : (كنت نظمته ووجدته في بعض التقاييد)^(٣)؛ فلم يكن مقدمة قصيدة مدح بل هو مستقل، وهذا دال على ذاتية النص واستعداده لاحتواء كثير من الملامح الصوتية، خاصة صفة الهمس، حيث تبلغ الأصوات المهموسة (١٢١) صوت من (٥٥٩) بنسبة ٢١ ٪ تقريبا، ويُلاحظ أن الهاء حاضرة في جميع الأبيات؛ حيث اختارها الشاعر ختاماً لكل بيت بما يُسمى بالوصل عند العروضيين، أما الروي فكان حرف الياء - وهو وإن لم يعد من حروف الهمس - فقد أدى دلالة ذاتية تجعل كل همساته تعبر عن همٍّ فردي يخص الشاعر، ولا صلة له بالهم الجماعي الذي يعاصره في الأرض الأندلسية؛ لذلك كانت الياء في تسع قوافٍ ياء المتكلم .

(١) انظر: الكتاب، سيبويه (١٨٠هـ): عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ١٤٠٢هـ، ط ٢، ٤/٤٣٤، وانظر: دراسات في فقه اللغة، د. صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٦، ٢٠٠٤م، ص ٢٨١.

(٢) الديوان، ص ٢١٥ .

(٣) LES NOTES DE VOYAGE D' IBRAHIM B. AL- HADJ DJ AN – NUMAYRI
EN L' ANNEE . p:123

وأكثر أصوات الهمس حضوراً صوت الهاء، ثم صوت التاء الذي ظهر في جميع الأبيات عدا واحداً، وهما بذلك يشكلان ثنائيةً في الهمس في القصيدة لما بينهما من تقابل .

فالتاء حرف شديد يخف فيه الهمس؛ لأن الشدة تعني احتباس الصوت وعدم جريانه ^(١)، والهمس استمرار النفس، كأن المتكلم يوقف الصوت - صوت التاء - ويُمضي النفس، وقد سُميت الصفة الأولى بالانحباس والثانية بالانفجار ^(٢)، فتبدو التاء مكثمة تعبر عن حال من التماسك والتصبر، وأن الذات لا تريد أن تهمس بكل شيء .

أما صوت الهاء فهو صوت رخو مضاد للشدة، يُوصف بأنه احتكاكي ينطق بتضييق الصوت دون غلقه ^(٣)، وهذه الصفة - وكونه آتٍ من أقصى الحلق - جعله أعلى درجات الهمس، ويعبر عن حالة منهكة لا تطيق الصبر، فكان مقابلاً لصوت التاء، وقد انتظم هذا التقابل؛ فكان صوت التاء حاضراً داخل البيت، وصوت الهاء كان خاتمته، كأن الشاعر يتصبر ويحاول أن يكتُم مشاعره لكنه أخيراً يُغلب على أمره، ويُفضي بما لديه . ويتبين أن صوت التاء قد غاب عن البيت الذي يمثل حلم الشاعر وأمله ^(٤).
إني أرى قضب النقا موائلا بها من الشوق الشديد ما بيه
لذلك عدل عن صوت الكتمان وتجرع الألم إلى صوت أكثر انطلاقاً،
يحمل صفة التفشي وهو الشين حيث يتسع مخرجها مع صفات الهمس والرخاوة فيجري فيها النفس والصوت من أوسع مكان في اللسان ^(٥).

(١) انظر : سيبويه : الكتاب ، ٤ / ٤٣٤ ، دراسات في فقه اللغة، ص ٢٨١ .

(٢) مدخل في الصوتيات ، عبد الفتاح إبراهيم ، دار الجنوب ، تونس ، د . ت ، ص ٦٨ .

(٣) انظر : مدخل في الصوتيات ، ص ٦٩ ، وانظر : علم الأصوات ، كمال بشر ، دار غريب ، القاهرة ، د .

ت ، ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ .

(٤) الديوان ، ص ٢١٥ .

(٥) انظر : علم الأصوات ، ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، وانظر : دراسات في فقه اللغة، ص ٢٨٣ .

ويظهر الهمس في ثايا النصوص، بأبيات ييـث فيها أصواتاً مهموسة؛
ليعبر عن حالة شعورية من ذلك :

ذا المدح يأتي من أريج ثنائـه بصحائف مسطورة مقروءة
وكان من وافته منه كسوة ملكٌ دمشقُ أتتْ به للكسوة
والمادحون له وإن أغبوا كمن قد قابل البحر الخضمَّ بحسوة^(١)

ففي هذه الأبيات وهي - مطلع القصيدة - حشد الشاعر أصواتاً مهموسة وهي: التاء (تسع مرات)، والهاء والكاف والحاء (خمس مرات لكل منها)، والسين (أربع مرات)، والفاء (مرتين)، ومرة واحدة لكل من التاء والشين والحاء والصاد.

ويتضح أن الشاعر لم يترك من أصوات الهمس صوتاً واحداً، وكان صوت التاء هو الأكثر، وبه يُختم البيت قبل وصل الياء، وهو صوت انفجاري ينضم إليه صوت آخر في هذه الصفة وهو الكاف، ويعني هذا أن أربعة عشر صوتاً انفجارياً من مجموع الأصوات المهموسة البالغ تسعة وعشرين، بما يقارب النصف، فالمجرى الصوتي في هذه القصيدة أكثر انحباساً وتضييقاً من السابق في القصيدة السالفة؛ لغلبة الصفة الانفجارية، ولا ريب أن اختلاف المقام قد خالف في المقال؛ فالقصيدة السابقة كان الشاعر يخاطب نفسه، ولم يكن المتلقي لها مماثلاً للمتلقي هنا وهو حاكم الأندلس - الغني بالله - وفرقٌ بين المتلقي المشاع ذاتاً ومكاناً وزماناً الذي تنحصر سلطته في الرأي والتذوق، والتلقي الخاص ذي السلطة الفعلية .

إن هذه الحال التي بدت على الشاعر في أول النص من الهمس الذي يغلبه التكتيم تخالف حال الانطلاق الغالب على القصيدة السابقة، وفي بقية النص ما يكشف سر هذا التباين؛ فإذا تقرر أن القصيدة السابقة عبرت بصورة واضحة عن همٍ فردي من الذكرى والرحيل والأطلال، فإن هذا النص يُلاحظ فيه أن الشعور منصب على هم جماعي، فالحال الأندلسية تُقلق

الشاعر؛ حيث أحاط بها الأعداء وملكوا أغلب أراضيتها وأسأؤوا إلى أهلها، لكن التعبير عن ذلك في هذا المقام يعترضه أو يقلل منه الخشية من مخالفة أعراف المدح التي تفرض على الشاعر الابتعاد عن منزلة الناقم على المخاطر التي تحيط البقية الباقية من أرض الأندلس، أو أن يظهر بشخصية الناصح والمشير، فكان يبدل الأمل بهذا، وكم بالغ حين قال :

ولسوف يملك رومة وجميع ما ملك العدا من برتغال لجنوة^(١)
وبالنصح بأسلوب المدح :

لم تله الدنيا ولا شهواتها أرأيت ذا عقلٍ يلذُّ بشهوة^(٢)
وبالغ هنا أيضاً فيما استفهم عنه منكرًا: (أرأيت ذا عقل يلذ بشهوة) .

وفي مقطع آخر يمدح سلف الممدوح، كأنه يحثه على الاقتداء بهم:
الناهدون إلى العدا بكتائب كالسيل فاض عبابه في فجوة
والحرب تكشف عن محيا نصرهم كالبحر يكشف شطئه عن فوة^(٣)
الضاربون الهام هام عداتهم بصوارم لا تختشي من نبوة
والطاعنون بسمرهم ثغر العدا والنقع يكشف في الوغى عن هبوة^(٤)
والطاعنون من الثايا بالردى كالأسد أمنها الشرى من كبوة^(٥)

ويظهر أن هذه الحالة الصوتية التي كشفت عن غليان داخلي مكتم تدل على أن الشاعر لم يكن منطلقاً في التعبير عن شعوره قد أدت إلى بعض مظاهر التعقيد في نسق يتصادم مع النسق النحوي والبلاغي :
وكأن من وافته منه كسوة ملك دمشق أتت به للكسوة

(١) السابق، ص ٥٠.

(٢) السابق، الموضع نفسه .

(٣) الفوة: عروق نبات يستخرج من الأرض يُصَبَغُ بها، لسان العرب ١١/٢٤٦.

(٤) الهبوة: الغبرة، السابق: ١٥/١٧.

(٥) الديوان، ص ٥١-٥٢.

حيث يُلاحظ ضعف تأليف البيت^(١)، وقد صاحب أصوات الهمس في الأبيات الثلاثة ما يسمى بالصوائت^(٢) التي تشمل الحركات و حروف اللين، ففيها ثمانية عشر صائتًا من حروف اللين، كلها جاءت مدًا أي سُبقت بحركة من جنسها ما عدا الواو في (أَغْبُوا)، وفي الوصف الصوتي لهذه الحروف قال سيبويه عن الواو والياء : (مخرجهما يتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرهما)^(٣) ، وقال عن الألف : (اتسع لهواء الصوت مخرجه أشد من اتساع مخرج الياء والواو)^(٤)، وعنهما جميعًا قال : (أخفاهن وأوسعهن مخرجًا)^(٥)، ولعل هذا ما يكمل صورة النظام الصوتي بوجود صوائت تخفف ضغط الأصوات الانحباسية والاحتكاكية وتُضاف إلى الأصوات الانفجارية لكن بمجرى صوتي خفي ومنتسع وغير مفاجئ، بل إن قلة الصوائت مع كثرة الأحرف المهموسة (مما يزيد العبء على لسان المتكلم فتجده ويثقل عليه)^(٦)، وهنا يتضح أثر آخر للنظام الصوتي لا يقل أهمية عن الأثر المتقدم الذي تناول الدلالات النفسية على حالة الشاعر المعنوية، وهذا الأثر هو الأثر الموسيقي ويُلاحظ هنا - حين جمع بين ستة عشر صوتًا مهموسًا وثمانية عشر صائتًا - أنه يحقق أدنى معايير السلاسة والمرونة الصوتية مطبقًا أحد الشروط البلاغية للفصاحة، وهو الخلو من عيب التنافر^(٧).

وتأتي ثنائية أخرى بين قطبين صوتيين أحدهما محدد الصوت، ومن ثم هو محدد في الصفات، وهو صوت الثاء أحد أصوات الهمس، حيث يمر

(١) انظره في متن الإيضاح: بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، ١٤٢٠هـ - ١٥/١ - ١٧.

(٢) الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط١، ١٤١٨هـ، ص٨٦.

(٣) الكتاب، ٤ / ٤٣٥.

(٤) السابق، ٤ / ٤٣٥-٤٣٦.

(٥) السابق، ٤ / ٤٣٦.

(٦) التنافر الصوتي والظواهر السياقية، د. عبد الواحد الشيخ، مكتبة الإشعاع، مصر، ط١، ١٩٩٩م، ص٤٤.

(٧) بغية الإيضاح، ١٥/١ - ١٧.

الهواء من خلال منفذ ضيق بين الأسنان؛ فيحدث الاحتكاك؛ فصار صوتاً أسنانياً احتكاكياً مهموساً^(١).

وأما القطب الآخر فليس محدداً بصوت ولا بصفات، إنما هي أصوات يجمعها المخرج، وهو الحلق: (الهمزة، والهاء، والعين، والحاء، والغين، والحاء). .

وقد ظهرت تلك الثنائية في القصيدة التي مطلعها :

عن الجزع أو عن ساكن الجزع حدث^(٢) وبالأجرع الفرد الركائب لبث^(٣)
حيث انتظم القطب الأول صوت الثاء في قوافيها وظهر في حشوها فبلغ (٧٣) مرة .

أما الحروف الحلقية فبلغت (٣٠٧) حرف على النحو الآتي :
الحاء : ظهرت بقلة بلغت العشرين .

الغين : أقل الحروف ظهوراً ، حيث ظهرت خمس مرات فقط .

وكل من الحاء والغين يخرجان من أقصى الحنك أو أدنى الحلق وفق تصنيف القدماء وتسميتهم، فهما أقل عمقاً عن بقية الأصوات الحلقية ويشتركان في أنهما احتكاكيان لكنهما يختلفان في أن الحاء مهموسة والغين مجهورة^(٤).

العين : وردت (٧٣) مرة .

الحاء : وردت (٦٠) مرة، ويتفق القدماء والمحدثون على تسميتهما بالأصوات الحلقية ويحددهما القدماء بأوسط الحلق وهما احتكاكيان ، وإن كانت العين أقل في الاحتكاك، ويختلفان في جهر الأول وهمس الثاني^(٥).

(١) انظر : علم الأصوات ، ص ٢٩٨ .

(٢) الديوان ، ص ٥٣ .

(٣) انظر : علم الأصوات ، ص ٣٠٣ .

(٤) السابق ، ص ٣٠٣-٣٠٤ .

الهاء : ورد صوتها (٦٣) مرة، وهي احتكاكية كالأصوات السابقة، وهي مهموسة كالخاء والحاء^(١).

الهمزة : ورد صوتها (٨٦) مرة، فهي الأكثر من بين الأصوات، وتتفق الهاء مع الهمزة في العمق الصوتي الذي لا يماثل أي صوت آخر، وقد سمى القدماء مخرجهما بأقصى الحلق، وهو عند المحدثين الحنجرة، إذ يظهر أن القدماء توسعوا فيما يشمل الحلق^(٢).

وامتازت الهمزة عن الحلقيات بأنها وقفة انفجارية فيها انحباس يوقف الصوت يعقبه انفجار^(٣).

وقد كان النظام الصوتي في النص يأتي بالأصوات الحلقية بصداها المتميز ذي الوقع الملحوظ حين يأتي الصوت من بداية الجهاز الصوتي فلا يكون بعيداً عن الصوت الإرادي المعبر عن الألم والتوجع، فلا عجب إذا لوحظ أن كثيراً من التعابير اللغوية مشتمل على أحرف الحلق، مثل أسماء الفعل: (أي، آه)، إضافة إلى احتواء أسماء الأصوات عليها كائين المريض وحنينه وحنينه^(٤).

وأحرف الحلق مع اقترابها من الصوت الطبيعي المعبر عن الشعور فإن فيها إشارة تنبيه وإيصال؛ ولذلك ظهرت في أدوات الاستفتاح والتنبيه والنداء، مثل : (آلا) الاستفتاحية، و(ها) التنبيه، و (أيا) و (هيا) و (آ) و(الهمزة) اللواتي من أدوات النداء.

لذا فقد احتوت القصيدة (٣٠٧) أصوات تنبيهية تحمل معنى الألم، وتجعل القارئ مشاركاً ومصغياً لما في وجدان الشاعر، وصاغت كثيراً من تعابير البث والتحدث والسؤال، وذكرت الحداء وأحاديث الهوى، وفيها

(١) السابق، ص ٣٠٥.

(٢) السابق، ص ٣٠٦.

(٣) السابق، ص ٨٨، وانظر : مدخل في الصوتيات، ص ٦٨.

(٤) انظر : فقه اللغة وأسرار العربية، أبو منصور الثعالبي (٤٢٩هـ)، ضبط وتعليق: د. ياسين الأيوبي، المكتبة

العصرية، صيدا بيروت، ط ٢، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، ص ٢٤١.

يقول:

وسائل عن الحي الحلال برامة وإن كان يجدي عنهم البحث فابحث
وسلّم على الركب الملمّ بحاجر ومهما أباح المكث حاديه فامكث
وزدني بأصوات الحداة صباية ودع عنك لحني كل مثى ومثلث
وبح بأحاديث الهوى لأحبة نأوا وأحاديث الجوى كلها ابثث
وإن شئت إحياء النفوس فحيها بعرف صبا نجد وآراجها ابثث^(١)
وقد كان تنوع الأصوات الحلقية ما بين احتكاكي وانفجاري وما بين
مهموس ومجهور وكذلك من حيث درجته الصوتية في المخرج دالا على تموج
المشاعر ما بين اليأس والصبر والبث والكتمان .

وصوت الثاء يأتي ختاماً للوحدة التعبيرية (البيت)، وكأنها تضاهي نفثة
المصدر؛ لسهولة مخرجها وحسن وقعها على الأذن، وتكاد تكون راحة
للجهاز الصوتي الذي تتابعت منه الأحرف الحلقية؛ وكى لا تستحكم
أكثر بالنص فيؤدي إلى التنافر^(٢)، أو بصورة أقرب هي علامة على الإنهاك
الذي أصاب الشاعر من عرض مكنوناته العاطفية؛ فالمنفذ الهوائي لصوت
الثاء يقارب نفوذ الهواء في لهاث الشخص المتعب .

وهي من جهة أخرى معنوية ارتبطت بمواقف الثقة والثبات والتعلق -
كما لمح ذلك أحد الباحثين^(٣) - لتقابل حالة التذبذب والقلق التي تأتي في
حشو الأبيات، ويكفي ما يؤيد هذا أن معجم القوافي قد حمل الكلمات
الآتية :

- لبث، امكث، يلبث، ملبث، مؤثث، متمكث، لوث، تحنث (أي
تعبث)^(٤) ورث، وهي كلمات تحمل معاني الثبات والبقاء والتمسك .

(١) الديوان، ص ٥٣ .

(٢) التنافر الصوتي، ص ٢٣ .

(٣) مقدمة لدرس لغة العرب، عبد الله العلايلي، دار الجديد، بيروت، ط ٢، ١٩٩٧م، ص ٣١٣ .

(٤) انظر: لسان العرب ٢٤٣/٤ .

- ابحث، ابعث، مبعث، يحدث، التحدث، حدث، ابث، احث، وهي كلمات تحمل معني البحث والسعي والسؤال .

ومما تكرر من الأصوات بنوعه أحرف الصفير : (السين ، والصاد ، والزاي)، وهذه الأحرف تخرج مما بين طرف اللسان وفوق الشايب^(١)؛ فهي من أقرب المخارج وأسهلها عند النطق، وتشترك في أنها أصوات احتكاكية^(٢)، وهذه صفة أخرى تدنيها من السهولة على اللسان والعذوبة في السمع، وتمتاز الزاي عن أختيها بالجهر^(٣)، ويعني اجتماع الاحتكاك والجهر فيها استمرار الصوت ووقف النفس؛ ولذلك يُطلق على الصوت المكتوم الصادر من الجوف أزيز^(٤).

والنص الذي تجلى فيه أصوات الصفير هو قوله :

يا ثالث القمرين أنت المعجز	حسنًا وأنت لذا وذاك معزز
والشهب تنجح للغروب كأنها	أسرار حب خوف واش ترمز
حتى بدا الصبح المنير كراية	بيضاء في هضبات نجد تركز
وذكت كعرفك روضة أزهارها	عن زهر شهب الأفق لا تتميز
والقضب كالألغات ساجع ورقها	من فوقها همزاتها إذ تبرز
والورد فيها أوجه محمرة	خجلا ونرجسها عيون تغمز
وبأيمن الأثلاث ربع ماحل	نسيانه والصبر كل معوز
ربع عفته الريح إلا جثما	نار الأسى لجنابها تتحيز
عهدي به والعيش صفو والصبا	أنف وموعد كل أنس منجز ^(٥)

لقد أدت أصوات الصفير إلى أن يعايش القارئ الجو والمكان الذي يصفه الشاعر، بصورة عفوية لم تتكلف وتستكثر، وقد وردت الأحرف:

(١) الكتاب، ٤، ٤٣٣ .

(٢) انظر : مدخل في الصوتيات ، ص٦٩ ، علم الأصوات ، ص٢١٣ .

(٣) انظر : الصوتيات والفونولوجيا ، ص١١٥ ، علم الأصوات ، ص٣٠١ .

(٤) انظر: لسان العرب ٩٩/١ .

(٥) الديوان ، ص١٢١ .

(٢٤) مرة: (١٣) للزاي، و(٧) للسين، و(٤) للصاد، وقد يصح القول إن بؤرة الأبيات التي بثت هذه الأصوات الطربية قوله: (ساجع وُرُقها)؛ فسجع الحمام الورق الذي كان يصدح في المكان الذي يصفه الشاعر فرض صداه على لسانه؛ فحملت أبياته ما يشاكل ذلك الصوت الطبيعي، وفرض الصفير لحنه على القافية في أعلى درجاته الصوتية؛ فحرف الزاي مستمر الصوت حتى مع انقطاع النفس، وهو ما تمليه صفة الجهر القوية كما تقدم.

ويُلاحظ قلة صوت الصاد الذي يعد من الأصوات الفخمة ذات الرنين المسموع^(١) والسماة القوية التي يختص بها مع قلة من الحروف: كالإطباق الذي يعني انطباق اللسان على مخرج الصوت^(٢)، وصفة الاستعلاء الذي يعني ارتفاع اللسان إلى الحنك^(٣).

وهاتان الصفتان يكون بهما أنشط أداء للجهاز الصوتي؛ فكانت الصاد أقل رقة من السين والزاي، وهذا لا يتناسب مع نغم الأصوات الرقيقة ذات اللحن الشجي الخافت؛ فلم تأت الصاد إلا قليلا، وكان ذلك في المواضع التي تمثل مقصد الشاعر ولحظات خلوصه وصفائه في كلمات تمثل الحل من المعاناة، مثل: الصبح الذي يمثل الراية البيضاء بعد ليل يرمز إلى أسرار الحب.

والشهب تجنح للغروب كأنها أسرار حب خوف واشٍ ترمز
حتى بدا الصبح المنير كراية بيضاء في هضبات نجد تركز

أما العهد الذي يرومه الشاعر فهو زمن العيش الصافي والصبا الأنف.
عهدي به والعيش صفو والصبا أنف وموعد كل أنس منجز

ومما يراه الشاعر معوزاً لحاله الصبر:

وبأيمن الأثلاث ربع ماحل نسيانه والصبر كل معوز

(١) انظر علم الأصوات، ص ٣٩٤.

(٢) انظر: الكتاب، ٤ / ٤٣٦.

(٣) انظر: الصوتيات والفونولوجيا، ص ١٠٦.

والجو المأنوس والشعور بالسعادة يتناسبان مع وجود أصوات الصفير في مواضع أخرى، كقول الشاعر فرحاً بعودة الممدوح واصفاً سيره وصهيل خيله وأثر ذلك في الخلق الذين رأوا في سيره إليهم تيسيراً :

تيسرت الآمال للخلق إذ دنا ولا غرو والتيسير ينسب للداني
 همام كأن الأرض إن سار مسمع به من صهيل الخيل أبدع ألحان^(١)

٢. التكرار الذاتي، حيث يُكرر حرفٌ بعينه .

ويغلب أن يكون لغرض تصويري يزيد من استحضار الصوت، ويجعل القارئ يعايشه من ذلك قوله :

(أسيافه سلت فأسقطت الطلى)^(٢)

فصوت السين الذي تكرر ثلاث مرات يحاكي صوت السيف عند استلاله من غمده، وكما يتخيّل القارئ المشهد فإنه يسمع الصوت المتوقع منه .

كما كرر السين وهو يصوّر المسير إلى المعركة، كأنه يستحضر استلال السيف واصطكاك السلاسل .

والذنب لي يوم استقلت عيسهم والخيل تسبح في العجاج الأكثف
 سرب تقلّ متونهن فوراسا نار الوغى بسيوفهم لا تنطفي^(٣)

ومن ذلك :

وسمر طوالٍ رعّف عن دم العدا عوابث في أهل الضلالة عُيْث^(٤)

فالبيت يصور فعل الرماح في المعركة وعبثها في الأعداء محتوياً على صوت العين (٦) مرات لتظهر الصورة مسموعة بصوت قرع الرمح وقعقة

(١) الديوان ، ص١٥٧ .

(٢) السابق ، ص٥٠ ، والطلّى : الأعناق، لسان العرب، ١٤٢/٩ .

(٣) الديوان ، ص١٨٦ .

(٤) الديوان ، ص٥٤ .

الحرب .

ومن ذلك القصيدة التي مطلعها :

هنيئاً بنصر الله قد جاء والفتحُ وصاحبك اليمن الموصل والنجح ^(١)

فقد تكرر فيها صوت الحاء (١١٥) مرة، ولم يقتصر على القافية فقط، حيث تبلغ القصيدة (٥٣) بيتاً، ويُلاحظ في هذا التكرار أن فيه تقريباً للصورة، ونقلًا سمعيًا لأحداثها يصاحب النقل الشفوي الراسم للخيال؛ إذ انصبت على وصف حروب للغني بالله على النصارى، وصوّرت الزحف والكر والعراك والحصار والمطاردة، وخلالها كان صوت الحاء يتداخل في الصورة الذهنية التي تتخيّل المقاتلين على صهوات خيولهم يكرون ويتعاركون، مسمّعاً صوتاً يضاهي حممة الخيل الدالة على تعبها وإنهاك قواها بسبب المعارك المتعددة وأولاهها في إشبيلية .

لواحق من نسل الوجيه ولاحق هي السفن في بحر العجاج لها سبح
رمى بهم إشبيلية وحصونها فثَلَّتْ عروش الكفر واستنزل الصرح
والأخرى في مدينة إطريرة :

وصبحت من إطريرة ذات منعة بها لم يرج لا صلاح ولا صلح
والثالثة زحف وحصار :

وفي يومك الثاني زحفت لمقل إلى النطح يسمو أو يتاح له نطح
والرابعة مواجهة مدد من الروم :

ونبت أن الروم جاءت جيوشها إليك ضحى والعاديات لها ضبح
والخامسة عودة إلى حرب الذين تمنَّعوا - ولعلمهم المحاصرون - :

فعدت إلى حرب الذين تمنعوا وللسوق والأعناق ما بينهم مسح
وقد توزع صوت الحاء على النحو الآتي :

(١) ما كان رويًا في المصراع والقافية (٥٤) مرة .

(٢) ما كان في كلمة تكررت عنها القافية؛ لتحقيق ما يُسمّى رد العجز على الصدر، بمعنى أن يُذكر لفظ في حشو البيت ثم يُعاد ذكره في قافيته^(١)، مثل :

وأُمسّت كأن لم تغن بالأمس واغتدت فلا ربعها ربع ولا سرحها سرح
وقد وقع هذا في (١١) بيتاً، والغالب أن يكون في التكرار تغيير في البنية الصرفية، مثل :

وذى لجب جم الصواهل أرعن إذا لمحت الشمس أعجزها الملح
فقد استعمل الفعل (لَمَحَتْه) ثم كرر بالمصدر (اللمح) .

(٣) ما كان صوت الحاء حراً غير مقيد بنظام القافية وفن رد العجز على الصدر، وذلك في (٥٠) مرة، ولعل فيه تأكيداً على ما تقرر من حضور لافِت ومؤثر لصوت الحاء ومشاركته لمجال القصيدة التصويري، كما أن اختياره رويّاً في قصيدة مطولة يدل على أن له نصيباً في تكوين الإطار الفني والتعبيري الجمالي، ولو كان الاختيار لأجل إتمام مجموعة ابن الحاج (مزاين القصر) - الشاملة للحروف في قوافيها - ما طال النص ولخلا من أية مناسبة واقعية .

ويتبين مما سبق أن التوظيف الصوتي للأصوات بذاتها لا بنوعها كان للغرض التصويري، وأن مجاله الأبرز هو الجو القتالي .

وقد جاء التوظيف الصوتي التصويري في مواضع أخرى غير حربية كصوت البحر من هدوئه إلى هيجانه :

ويا بحرهما رفقا ببحر حملته ولكنه يا بحر يعذب موردا
وإن كنت حقاً قد جنت بحبه فأصبحت مرتجّ الجوانب مزبدا^(٢)
فصوت الحاء باحتكاكيته وهمسه يدل على حركة مدّ مترفق هادئ
أو هكذا يتمناها الشاعر في البيت الأول، وعند وصف هيجانه ظهر صوت

(١) انظر : بغية الإيضاح ، ٤ / ٧٤ ، والحاشية ، رقم : ١٠ .

(٢) السابق ، ص ٧٨ .

الجيم بشدته وجهره^(١).

ثانياً: الأداء الكلمي:

وفيه يؤدي الأثر الصوتي عبر الكلمة، والنظام الصوتي حينئذ جلي خاضع في أغلب مظاهره للدرس البلاغي البديعي، والقصدية فيه لدى الأديب المنشئ أكثر بروزاً تصل إلى التكلف على عكس ما كان في الأداء الحرفي الذي كان مبنوياً على نحو لا يلفت القارئ الانطباعي، وجاء وليداً لمسار انفعالي عاطفي لا يداخله وعي يتصنع وينفي العفوية. والتكرار بحد ذاته إذا جاء به الطبع والمقام حقق أثراً نفسياً؛ فالكلمة (إذا كررت.. رسخت في النفس وتمكنت منها وتأكد وجودها في العقل لفترة طويلة)^(٢).

والأداء الكلمي نوعان:

١- التكرار التام:

وهو تكرار الكلمة بصيغتها الصرفية وهيئتها من السوابق واللاحق، ومن ذلك قوله مستفهماً عن نجد وما فيها:

وهل عندها علم بأعلام حاجر وما هجن لي من لاعج الشوق والوجد
وهل وردت ماء الأثيل ودونه ظباء سطت ألحاضها النجل بالأسد
ألا هل أراها والحمول كأنها سماء حدا سعد بها أنجم السعد
وهل أرين بان اللوى ومنازلا أضعت بها قلبي وصنت بها مجدي^(٣)

فيظهر في الأبيات السابقة - وهي واقعة في مقدمة قصيدة - أن التعبير ينبثق من أداة الاستفهام (هل) حيث يبدأ البيت بها ثم يعود ويبدأ في البيت

(١) الصوتيات والفونولوجيا، ص ١٠٣ - ١٠٤ .

(٢) التكرار الأسلوب في اللغة العربية، د. السيد خضر، دار الوفاء، المنصورة، مصر، ط ١، ٢٠٠٣ م،

ص ٥٥ .

(٣) الديوان، ص ٩١ .

التالي وهكذا ، وفي بناء الأبيات بهذا الأسلوب إشارة إلى ذكريات الشاعر عن المكان وأنه غائب عنه في حاضره ، وفي تكرار الاستفهام في صدر كل بيت دلالة على شوقه إلى المكان وحرصه على وجود تفاصيله التي رسخت في ذكرياته واستعذبها قلبه ، وتعلّق بها وجدانه ، وهذا من دواعي التكرار النفسية وهو التشويق والاستعذاب^(١).

كما يرغب في مشاركة المتلقي في معاشة البيئة بل يجعله أكثر معاشة من الشاعر؛ إذ وضع نفسه موضع السائل الغائب المتذكر، ووضع المتلقي موضع المسؤول الحاضر المعاش .

ويرد في مواضع تكرار (لا) ، كما قوله :

فأخجلني أني أرى البرق خلباً^(٢) فلا الصوب هامٍ لا ولا الجود ساكباً^(٣)
وفيه تصوير لاستعطاف الشاعر وحاله الضعيفة حين يؤكد حاجته وينفي بالحاح غناه ، والسائل المستعطف حين ينشد ضالّته يميل في كلامه إلى التكرار ، ويوضّح البيتُ الدرجة التي وصل إليها كلفه ووجده .
وورد تكرار (لا) في الغزل :

ألا أسدت الأحلام في سِنَةِ الكرى يداً مدّ شكري كل شكري لها يدا
خلا أنني لا الوجد يبرح لا ولا غرامي إذا فكّرت في فرقة غدا^(٤)
جاء تكرار (لا) في البيت الثاني نافياً ذهاب الوجد والغرام حتى لا يُظن من البيت الأول أنه اكتفى برؤيا المحبوبة في المنام .

وفي مراثي ابن الحاج يظهر التكرار ، والرتاء هو أولى ما يتكرر فيه الكلام؛ (لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع)^(٥) ، كقوله :

(١) التكرار الأسلوبي ، ص ٧٩ .

(٢) البرق الخُلب: الذي لا غيث فيه، لسان العرب ١٢٠/٥ .

(٣) الديوان ، ص ٤٥ .

(٤) السابق ، ص ٨٠ .

(٥) العمدة ، ٢ / ٩٤ .

لتبكِ عفاة الحي غيث ربوعها إذا أثلها أضحى حطاما وضالها^(١)
 لتبكِ اليتامى من بكيتُ فإنه ملاذ اليتامى في السنين ثمالها^(٢)
 لتبكِ السيوف البيض من بضرا به يحادثها يوم القراع صقالها
 لتلك رماح الحظ من بطعانه تُثَقَّف في عوج الضلوع طوالها^(٣)
 فقد جعل البكاء منهلا يفيض بالمعاني، وصار يعود إليه في بدء كل
 بيت، ثم بنى الأبيات التالية لها على منوالها من التكرار الذي يُستهل به
 البيت :

أجدك يا ابن الأكرمين رحلت عن خيام تجير الخائفين رجالها
 أجدك خلّفت الربوع دوارساً إذا سُئِلت لم تجد يوماً سؤالها
 أجدك لا تلتاح نارك في الدجى وكم قد هدت خوص الركاب جبالها
 أجدك لا تلقى الوفود مرحباً وقد رميت دون القباب رجالها
 ثم يواصل تصدير الأبيات بالاستفهام مغيّراً الأداة إلى (من الاستفهامية) :
 لمن يخضع الأبطال بعدك في الوغى وتذعن مهما آن يوماً قتالها
 لمن تمرح الجرد العتاق ومن لها إذا كان من ذوب النجيع انتعالها
 بمن تشرف الأشعار والخطب التي يُقَصِّر في النادي بقسّ مطالها
 ويجمع بين الأبيات كلها أنها صُدِّرت بالطلب سواء كان الأمر (لتبكِ)
 المكون من لام الأمر والفعل المضارع أم كان الاستفهام بالهمزة في (أجدك)
 أو بمن، وتلك البنية الطلبية الإنشائية حملت المعنى الخبري الذي أراد الشاعر
 سوقه بأسلوب جذاب يتفاعل معه القارئ؛ حين يرى مآثر المرثي تدور بين أمر
 ومأمور (لتبكِ) أو سائل ومسؤول (أجدك؟)، (لمن؟) .

وقد يكون تكرار الألفاظ ناجماً عن توالي المعاني ، فهو تكرار مطابق
 للحال ، كقوله عن توالي البشائر بانتصارات الغني بالله في قرطبة ثم جيّان:

(١) في الديوان: (وظالها) ولعل الصواب ما أثبت، ومعناه: السدر البري، انظر: لسان العرب ٧٩/٩ .

(٢) الثمال: بضم الثاء: رغبة اللبن، وبكسرهما: الغيث والعون، انظر: السابق ٤٠/٣-٤١ .

(٣) الديوان ، ص٤١٣ .

فاهناً ببشرى إثر بشرى أنجزت والوعد وعد الله ليس بمخلف^(١)
وقوله عن عفو أبي عنان عن أهل قسطنطينة والجود عليهم :

كما أوسع القوم الذين حوتهم قسطنطينة جوداً ورفداً على رفا^(٢)
ويتضح أنه من خلال التكرار قد أتى الشاعر بفن بديعي وهو (رد العجز
على الصدر) ، وهو : أن يأتي أحد اللفظين في آخر البيت ويأتي الآخر في
صدر البيت أو حشوه ..^(٤) ، وهو ما يظهر في بعض البيت السابق حيث تماثل
القافية كلمة سبقتها ، ومن أمثلته :

حاكاه جود الغيث في جود له لكنه في بشره ما حاكاه^(٣)
وقوله :

إذا التفتت نحو الحدوج تمايلت وما دمعها دمعى ولا شهدها شهدي^(٥)
٢- التكرار الناقص :

والمقصود به فن الجناس البديعي : تشابه اللفظين مع اختلاف المعنى^(٦).
وجهة نقصه أن كلمتي الجناس مختلفتان في المعنى، فكانت الكلمة
الثانية ناقصة عن الأخرى في المعنى .

ويشمل هذا النوع الجناس بصوره الثلاث :

الجناس التام ، والجناس غير التام ، جناس الاشتقاق .

أ) الجناس التام :

وهو أن تتفق اللفظتان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها - حركة
وسكوئاً - وترتيبها^(٧).

(١) السابق ، ص ١٨٩ .

(٢) السابق ، ص ٩٢ .

(٣) الديوان ، ص ١٣٠ .

(٤) انظر : بغية الإيضاح ، ٤ / ٧٤ ، والحاشية ، رقم : ١٠ .

(٥) السابق ، ص ٩١ .

(٦) انظر بغية الإيضاح ، ٤ / ٦٦ ، والحاشية رقم : ١ .

(٧) انظر السابق ، الموضع نفسه .

وجاء على هذا الفن قصيدة كاملة من ثمانية وثلاثين بيتاً ، فيها يُجانس الشاعر بين بداية الشطر الثاني ونهايته ما عدا المطلع الذي جانس فيه بين نهاية الشطرين :

يا خليلي بالعقيق سلا ما صد عني الذي أهوى سلاما
واحذرا اللحظ والحسام بنجد فهما ما يبقيان هماما
واحفظا الروض من تلهف وجدي وحطا ما أخاف يغدو حطاما^(١)
وهكذا تستمر القصيدة تحقق الجناس وتفقد العذوبة والسلاسة ، وتقع منها معانٍ تتحدث عن الرغاء والثغاء الذي يسمعه الشاعر ، ويرى فيه التفاعل معه :

وغدا في الرغام نضوي مُلقى فرغا ما شكا إلي رغاما
ورعاة السوام رقوا لحالي فثغا ما قد كان يرعى ثغاما
ويتضح في جناس القصيدة أنه يأتي على نسق رد العجز على الصدر؛ فقد التزم أن تكون كلمة الجناس الثانية واقعة في القافية ، ومن الأمثلة التي وافقت هذا النسق قوله :

يا خمر طيب الوصل ما أحلاكا في ليلة قد نورّت أحلاكا^(٢)
فكلمة (أحلاك) الأولى فعل تعجب من حلاوة الوصل ، والثانية جمع حالك أي مظلّم.

ويجانس ابن الحاج كثيراً بين الأعلام والمعاني الأصلية لألفاظها ، فيذكر مثلاً (نصر) وهم قوم الغني بالله ثم يذكر تلك الكلمة ويريد معناها الأصلي :

ولا زلت فيها يا ابن نصر مؤيداً من الله بالفتح المبين وبالنصر^(٣)
ومن القبائل التي قاتلها أبو عنان المريني قبيلة (رياح) ، فقال عنها :

(١) الديوان ، ص ١٤١ .

(٢) السابق ، ص ١٢٩ .

(٣) السابق ، ص ١١٣ .

فمرت رياحٌ كالرياحِ سحابُها دموعهم خوف المذلة والطرْد^(١)
وفي أبي الطيب المتنبّي يقول:

ودونك مدحاً شبه المسك عرفه فطيبه ينسي أبا الطيّب الكندي^(٢)
ب) الجناس غير التام :

ويكون بنقص أحد أركان الاتفاق في الجناس التام^(٣)، فقد يكون وجه الاختلاف بين اللفظتين المتجانستين نوع أحد الحروف كما في قوله:
رزّنا بزاكي الخيم مبيض طرفه بأكرم مطعم وأشرف مطعان^(٤)
فقد عبّر عن الكرم بكلمة (مطعام) وعن الشجاعة بكلمة (مطعان)،
وفي توافقهما واجتماعهما أغلب الحروف إشارة إلى أهمية اجتماعهما في النفس الخيرة .

وفي موضع يعبر عن السيف والقلم في مواجهة الأعداء بكلمتي (الجلاّد والجدال) دلالة على أهمية اجتماعهما وأن إحداهما تستلزم الأخرى فقال :
بأي جلاّدٍ أو جدالٍ ثنى العدا وما إن له منهم بحال مفاسخ^(٥)
وقد يكون الاختلاف بين لفظي الجناس غير التام في الحركات، ومن ذلك قوله :

ولمّا دعا بالغيث لبّاه متحفاً بنورٍ ونُورٍ ذاك يُهدى وذا يَهدي^(٦)
فقد وقع الجناس بين (نور) - وهو الزهر - والنُّور، والفرق بينهما فتح الأول في الأول وضمه في الثاني، وجناس آخر اختلفت فيه الحركات والحروف وهو ما بين (يُهدى) و (يَهدي) .
ومنه أيضاً :

(١) السابق ، ص ٩٤

(٢) السابق ، ص ٩٥ .

(٣) انظر بغية الإيضاح ، ٤ / ٦٨ - ٧٢ .

(٤) الديوان ، ص ١٦١ .

(٥) السابق ، ص ٧٤ .

(٦) السابق ، ص ٨٥ .

لا زلت في العز والسعد المجدد ما وافى الحجيج لقصد الحجر والحجر^(١)

أي حجر إسماعيل، والحجر يُقصد به الحجر الأسود في الكعبة؛ فاتصالهما المكاني دفعه إلى إيجاد اتصال لفظي عبر الجنس.

ويكون الجنس غير التام في ترتيب الحروف، وقريباً منه قوله:

وثغر ثاني الردّ عن لثم دره كأن رقيبى قدّم الرءاء في در^(٢)
فقد تبادلت الرءاء والبدال الترتيب والتشديد.

ويكون كذلك بنقص حرف من إحدى الكلمتين مثل (مواصل، مواص):

باكٍ لذكر الله جل مواصلٌ زاكٍ بتقوى الله عز مواص^(٣)
(ج) جناس الاشتقاق:

وهو أن يجمع اللفظين الاشتقاق^(٤)، وهو كثير في شعر ابن الحاج، وهو من أبرز الوسائل التي يشكل من خلالها قوالبه الشعرية، ومن ذلك قصيدته الذالية المكونة من خمسة وعشرين بيتاً، كان منها سبعة أبيات ورد فيها جناس الاشتقاق، يقول فيها:

وحموا ضغائنهم بسمر ذوابل	قد أنفذت ثغر العدى إنفاذا
من آل خزرج في سرارة ضيضي	لاذت به العز الكرام ليذا
والمعتلي للروم في رجراجة	عادت بها غر الفتوح عيادا
وعلى المعالي لم يزل مستحوذاً	وعلى المكارم كلها استحوذا
وأزال عن أهل البلاد إذاية	لهم فباء بحسرة من آذى
ومع الملوك - نعم - جرى في حلبة	وجروا فبداً ولم يزل بداذا
مستقذ العافين من أيدي الألى	قد أسلموهم للردى استقذا ^(٥)

(١) السابق، ص ١١٩.

(٢) السابق، ص ١٠٦.

(٣) السابق، ص ١٦٦.

(٤) بغية الإيضاح، ٧٣ / ٤.

(٥) الديوان، ص ٩٧-٩٨.

وفي القصيدة الظائية - وعدد أبياتها خمسة عشر - ورد فيها سبعة أبيات فيها جناس الاشتقاق، وهي :

ملك الملوك اللينين شمائلًا والمغلطين على العدا إغلاظا
الكاضمين الغيظ والعافين عن كل امرئٍ كُلُّ عليه اغتاظا
وبمحو آثار الأعادي أظهروا عبراً لهم وعظوا بها الوعّاظا
ومعز فخرهم محمد الرضى أَرْضَى العفاة وكل قرن غاظا
خاشٍ بذكر الله جل جلاله أبدا يَلْظُ مواصلا إظاظا
و جميع أنصار البصائر علمه إذ فاض أيقظها به إيقاظا
راعي الوسائل لحظه لعبيده لحظ ينبه للسرور لحاظا^(١)

وقد يكون هذا التكرار الاشتقاقي آتياً من قلة الكلمات التي تصلح رويًا للظاء والذال، ويُلاحظ أن الأبيات السابقة خلا واحداً قد أتت من خلال الجنس الاشتقاقي بفن رد العجز على الصدر .

ويلحظ أيضاً أن اللفظ الثاني غالباً ما يكون مصدراً مؤكداً لعامله: (أنفذ إنفاذاً، عاذت عياداً، المغلطين إغلاظاً، يلظ إظاظاً) .

ويوقع ابن الحاج الجنس بين ثلاثة ألفاظ وكأنها عرض لتصاريف الكلمة ، من ذلك :

وما ساخ - حاشى أن يسيخ - وإنما عدوك مبنى عزه هو سائخ^(٢)
فقد جاء بالماضي (ساخ) ، ثم بالمضارع (يسيخ) ثم اسم الفاعل (سائخ) .
ومن ذلك :

نكص العدا واستكصوا وهمُّهم ما منهم من عيب باستكص^(٣)
إذ ذكر الفعل الثلاثي مجرداً نكص ثم أتى به سداسياً (استكص)
وختم البيت بمصدره (استكص)، وهذه القصيدة الصادية قد ظهر فيها ما

(١) السابق ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .

(٢) السابق ، ص ٧٣ .

(٣) السابق ، ص ١٦٧ .

ظهر في القصيدتين الذاتية والظائية من وجود مشتقات وتكرار للقافية، وفي الصادية إيراد لكلمات حول الجذر الأصلي مرتباً وغير مرتب وإن لم تكن بينها صلة اشتقاقية في قوله :

وبكل فحصى هم قد أفحصوا فشعوب فاحصة عن الأفحاص^(١)
وفي أحد الأبيات يقرن الشُّح بالشيخ :

خليلي هل من وقفة دون رامة فأشكو بشح الشيخ والبان والرنند^(٢)
وهذا يعد من شبه الاشتقاق^(٣)، ويستعمله ابن الحاج في الكلمات الأعجمية فيجانسها بلفظ عربي، فيرى في (كسرى) ملك الفرس معنى الانكسار :

وإيوان كسرى تداعي سقوطاً فأبدى انكساراً وذلّ افتقاراً^(٤)
وكلمة (الروم) يأتي بها مع الفعل (رام) :

والروم رامت أن تجود برأفة فالويل كل الويل إن لم ترأف^(٥)
ويتضح أن الأداء الصوتي الكلمي وصورته التكرارية له حضور بارز في شعر ابن الحاج، وقلما يخلو منه نص، على نحو يصف الشاعر بأنه قلق وأن التلقي ينزل أحياناً إلى درجات تضعف التفاعل والاستئناس بالمحتوى الجمالي التلقائي، وهذا الاضطراب الذي يواجهه الشاعر أحياناً في التلقي يعود مؤثراً في التوليد الإبداعي والسجية التعبيرية؛ ليتدخل وعي الشاعر ويجعله يركن إلى حصيلة إبداعية شحيحة يحتفي بها عن طريق التكرار التام، أو أن يسعفه زاده اللغوي المعجمي ونموذجه الشعري البديعي فيعمد إلى صور من التكرار الناقص المسمى بالجناس .

(١) السابق، ص ١٦٨ .

(٢) السابق، ص ٩٢ .

(٣) انظر بغية الإيضاح، ٤ / ٧٣ .

(٤) الديوان، ١٠٢ .

(٥) السابق، ص ١٨٩ .

المبحث الثاني : المستوى التركيبي .

إن الكلام الذي يحمل المعنى الذي يريد المتكلم التعبير عنه الموصوف عند النحويين بالمفيد (مستلزمٌ للتركيب؛ إذ الفائدة حيثما وقعت قيداً للفظ أو القول فالمراد بها الفائدة التامة أي التركيبية)^(١)، والتركيب : (ضم كلمة فأكثر إلى كلمة أخرى)^(٢)، والمركبات متعددة الأنواع^(٣)، والمعني به في هذا المبحث ما حمل الفائدة التي يحسن سكوت المتكلم عليها، والإبداع الفني - والشعر جزء منه - يتكون من تركيب (عناصر مفردة أو أجزاء متعددة ... فتتألف منها وحدة منسجمة، توحى بالاندماج والتناسق والإحساس بالجمال)^(٤).

ويعد التركيب من مقاييس نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني؛ إذ بناها على مقياسين: وهما مقياس الاختيار أو الانتقاء، ومقياس التنظيم أو التركيب^(٥).

ويُعد المكوّن التركيبي ثاني أصول اللغة في النظرية التوليدية والتحويلية^(٦)، ويوصف بأنه (المكوّن التوليدي الأساسي)^(٧).

وخلال هذا المبحث سأدرس - بتوفيق الله - أهم الظواهر التي تميّز بها التركيب في شعر ابن الحاج وهي :

(١) شرح الحدود النحوية ، جمال الدين الفاكهي ، (٨٩٩-٩٧٢هـ) ، تحقيق : د. صالح العايد ، جامعة الإمام

محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ، د . ت ، ص ٢٤٩ .

(٢) السابق ، ص ٢٥٣ .

(٣) كالإضافي والمزجي والإسنادي ، انظر: السابق ، ص ٢٥٧ - ٢٦٢ .

(٤) المعجم الأدبي ، جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩م ، ص ٦٥ .

(٥) الثنائيات المتغايرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، د. لخوش جار الله دزه بي ، ط ١ ،

٢٠٠٨م ، ص ٢٠ .

(٦) انظر الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة) ، د. ميشال زكريا ، المؤسسة الجامعية

للدراستات والنشر والتوزيع ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م ، ص ١٦ .

(٧) السابق ، الموضع نفسه .

- الحذف .
- التقديم والتأخير .
- الاعتراض .

وهذه الظواهر مستخلصة في بعض ما حملته نظرية النظم المؤسسة لعلم البلاغة العربية في شقها المعنوي - خاصة الأوليَّين - وهي من القوانين التحويلية التي يمكن أن تولد عدداً غير محدود من التراكيب ^(١)؛ إذ منها : " الحذف " ، و " إعادة الترتيب " الذي يقابل التقديم والتأخير، و " الزيادة " ^(٢) التي تكون (بإضافة عنصر لغوي إلى التركيب أو إضافة تركيب إلى آخر) ^(٣)، وسيكون الاعتراض مثالا عليه .

أولاً: الحذف :

يعد الحذف من مثيرات التلقي والتفاعل مع النص؛ حيث (يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيل ما هو مقصود) ^(٤)، وفيه أيضاً احتفاء بما اكتسبه المتلقي من إدراك وتذوق حين يعمد الشاعر إلى إفراغ أجزاء من النص وتخويل المتلقي بتكملة ما نقص، كما يسهم الحذف في تخفيف العبء اللفظي على التركيب، وفي فتح المجال لأي إضافات يراها المتلقي أكثر جمالية من البنى اللفظية المذكورة .

وفي الحذف ارتقاء بلغة الشاعر عن التعبير الرتيب الذي يجعل كم الألفاظ موازياً لكم المعاني .

ولذلك غدا الحذف - والمقصود به الاختياري لا الواجب الذي تفرضه

(١) انظر: الثنائيات المتغايرة ، ص ٣٥-٣٦ .

(٢) انظر : السابق ، ص ٣٦-٣٧، النحو العربي والدرس الحديث ، د . عبده الراجحي ، دار النهضة العربية ،

١٩٧٩م ، د . ط ، ص ١٤٠ .

(٣) الثنائيات المتغايرة ، ص ٣٥ .

(٤) الأسلوبية ، فتح الله أحمد سليمان ، دار الآداب ، القاهرة ، د . ت ، ص ١٣٩ .

قواعد النحو - من طرق الفصاحة والبيان؛ حيث (ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر.. وتجدر أنطق ما تكون إذا لم تتطرق)^(١).

وقد تنوع الحذف في شعر ابن الحاج على النحو الآتي:

١. الحذف في الجملة الاسمية :

يقع الحذف فيها بحذف أحد ركنيها المبتدأ أو الخبر أو كليهما، على الرغم من أن وجود الجملة الاسمية يُعد من الإيجاز الذي تميزت به اللغة العربية عن كثير من اللغات التي تضطر أن تدخل فعلاً مساعداً عند ترجمة الجملة الاسمية إذا كان خبرها مفرداً، وفيما يأتي مواضع الحذف في هذه الجملة:

أ) حذف المبتدأ :

يحذف ابن الحاج في بعض المواضع المبتدأ إذا كان معروفاً بالخبر مستقراً له، من ذلك قوله عن النبي ﷺ:

رسول أتى رحمة للورى على حين خافوا بواحا بوارا^(٢)
حيث بدأ بالخبر الذي عُرف مبتدؤه، والتقدير: (هو رسول)؛ كي يتفرغ في بقية البيت لذكر الصفات .

وقوله أيضاً عن بني نصر :

سلالة أنصار النبي الذي له مدائح عنها أعجز المتنبئ^(٣)
فابن الحاج يرسل الخبر إلى المتلقي متيقناً إنه قد رسخ لديه المبتدأ الذي يلائمه؛ فلا حاجة لذكره، وتقديره: (هم سلالة ..)

وذكر المبتدأ له دلالة تأكيد، لكن ابن الحاج يذكر الخبر، ويترك المبتدأ من باب أنه متيقن مستقر لديه ولدى المتلقي، فلا حاجة للتأكيد،

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (٤٧١هـ)، تعليق وشرح : محمد عبد المنعم خفاجي ،

مكتبة القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٩م ، ص١٧٠ .

(٢) الديوان ، ص١٠٢ .

(٣) السابق ، ص٣٩ .

ويعامل الشاعر بعض ما يدعي من صفات للممدوح معاملة الخبر الراسخ،
كقوله :

كريمٌ له في سر يعربَ مفخرٌ وبيت علا حجت إليه المناقب^(١)
حتى الأخبار التي فيها مبالغة تجاوزت الواقع جعلها من الراسخ الذي
عُرف به الممدوح، ولم تعد بحاجة إلى ذكر من تُنسب إليه كقوله :
أجلّ ملوك الأرض ذاتاً ومنصباً وأكرم مأمول له الخلق تلجأ^(٢)
وقوله :

إمام أطاع الشرق والغربُ أمره وليس لأمر شاءه الله من رد^(٣)
ففي البيت الأول مبالغة جاوزت حد المعتقد الديني وفي الثاني مبالغة
خالفت الواقع التاريخي .

ويصدق على حذف المبتدأ في المواضع السابقة وفي الأمثلة الآتية أنه سبيل
إلى الخلو السريع للمدح .

وفيه نقلٌ للمتلقى من قارئ متقطع عابر، يستقبل نصاً قابلاً للتجزئة في
تراكيبه إلى قارئ متفاعل، يجد مساحات أخلاها الشاعر؛ كي يسعى
لملئها وفق تأمله، وذلك بالتقليل من بروز الضمائر والإشارات؛ ليكون مرجع
الإخبار في النص مبتدأ عام مترسّخ لدى المتلقي .

كما أن البدء بمثل تلك الأخبار يبيث الهيبة والتوقير للممدوح^(٤) خاصة
إذا كانت تحمل معاني القوة والقتال، كما في قوله :

مؤيد العزم من أهل الحروب دنا وعن ربوع بني الراحات قد شحطاً^(٥)
وقوله :

(١) السابق ، ص٤٢ .

(٢) السابق ، ص٣٩، ووصف الشاعر للممدوح بأنه أكرم مأمول من زلل اللسان؛ فالمستحق المتفرد بهذا
الوصف هو الله سبحانه.

(٣) السابق ، ص٨٦ .

(٤) انظر الأسلوبية ، ص ١٣٩ .

(٥) الديوان ، ص١٢٦ .

ضرباً هام الضاربين الهام في جيش يروع الروم والأتراكا
 حامي الحقيقة لم تزل فتكاته تردى بمأزق حربها الفتاكاً^(١)
 فسرعة الخبر بذكره أولاً وتصديره في البيت تناسب عزم الممدوح
 السريع على الحرب وضرباته المروعة وفتكاته المردية .

و من ذلك حديثه عن إنقاذ الممدوح، وتظهر فيه السرعة حين قال :
 مستنقذ العافين من أيدي الألى قد أسلموهم للردى استنقذاً^(٢)
 ويزداد حرص الشاعر على أن يترابط النص، وأن يتواصل معه المتلقي:
 نتيجة عزم علم السمر في الوغى طعان العدا والدرع محكمة السرد^(٣)
 فقد ساق الخبر ولم يصرح بالمبتدأ الذي يقدر به (هذه)؛ فالمبتدأ الذي
 يريده الشاعر أكبر من كلمة (هذه)، كأنه جعل الإنجازات كلها التي
 صنعها الممدوح في ميدان القتال، ووردت في الأبيات السابقة هي الأحق أن
 تكون هي المقدمة لهذه النتيجة، وعلى المتلقي أن يعود لتأمل تلك الإنجازات.
 وفي بيت آخر أورد الشاعر الجملة الاسمية في موضع مختلف عن الأبيات
 السابقة التي جاءت الجملة الاسمية مُصدرة فيها، وهذا البيت هو :

أنامله يروي الورى صوب جودها فلولا دوام الري قلت السحائب^(٤)
 فقد جاءت الجملة الاسمية آخر البيت بعد " قلت " مقتصرة على الخبر:
 (السحائب)، فقد حذف المبتدأ، والتقدير (هي) التي تعود إلى أنامل الممدوح،
 ووقعت جملة (قلت السحائب) ممتعة لوجود دوام الري، وهذه دلالة الحرف
 (لولا)^(٥)؛ لذلك قد يكون عدم ذكر المبتدأ من باب عدم الاعتناء به؛ لأنه
 وخبره ممتنعان فلا حاجة لأن يُصرَّح بما يشير إلى الممدوح لأجل خبر منفي.

(١) السابق، ص ١٢٩ .

(٢) السابق، ص ٩٨ .

(٣) السابق، ص ٩٣ .

(٤) السابق، ص ٤٥ .

(٥) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري (٧٦١هـ)، محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة

كما جاء حذف المبتدأ لأجل تنسيق الجملة وإفراغها بالحذف الجائز لكي تحمل معاني متقابلة باتساق موسيقي حسن :

حياة لمظلوم وموت لظالم وبشرى لمعتد^(١) وويل لمعتد^(١)
ويجيء أيضاً لغرض يخدم الصورة كما في قوله :

عروس من الفتح المبين تزينت فقامت من الرمح القويم على قد^(٢)
إذ يحقق البدء بالخبر (عروس) الإبهار الذهني للمتلقي الذي يُكوّن صورة تعبّر عن الإبهار البصري لمراى هذه العروس، ولكي تختص كلمة الخبر (عروس) بأهم صفتين للإبهار وهما: الأنوثة والجمال، ولو ذكر المبتدأ الذي تقديره (هي) قبل الخبر (عروس) لما اختص الخبر بذكر الأنوثة، فتصدير البيت بكلمة واحدة تجمع الداليتين آنس للسمع وأبهر في الخيال إضافة إلى ما فيها من تعجيل لذكر المسرة^(٣).

وكما ورد حذف المبتدأ في سياقات المدح فقد ورد في موضوعات أخرى كقوله في الغزل :

ورب شمس في الفلاة مطالع لهن ولكن في الحدوج مغارب^(٤)
فقد حوى البيت وصفاً لحالين كانت عليهما النساء المتغزل بهن، وهما الطلوع في الفلاة والغروب في الحدوج، وقد حذف المبتدأ في الشطر الثاني والتقدير (ولكن هن مغارب) لبيان سرعة غروبهن بعد طلوعهن، وأن متابعة الشاعر لهن قد كانت مستمرة بحيث لا تحتاج إلى التصريح بما يشير إليهن.
(ب) حذف الخبر:

أما الخبر الركن الثاني في الجملة الاسمية، فقد ورد حذفه وجوباً تطبيقاً لقاعدة نحوية، وورد حذفه جوازاً باختيار الشاعر، وفيه تظهر الملامح

(١) الديوان ، ص ٨٨ .

(٢) السابق ، ص ٩٢ .

(٣) انظر في البلاغة العربية، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة ، بيروت ، د . ت ، ص ١٢٢ .

(٤) الديوان ، ص ٤١ .

الفنية والأغراض الجمالية .

فمن الحذف الواجب وقوع المبتدأ بعد لولا^(١) ، كقوله :

ولولا شذاها ما غدا الروض عاطرا وما عبقت فيه الصبا والجنائب^(٢)

وقوله :

وَلَوْلَا ضِيَاءُ الشُّهُبِ وَالْبَدْرِ فِي الدُّجَى لَمَّا سَارَ مَنْ يُهْدَى وَلَا كَانَ مَنْ يَهْدَى^(٣)

ويقدر الخبر حينئذ بـ "موجود" ، ولم يكن الحذف واجباً إلا لوضوحه والتعويل على أن مشاركة القارئ في معرفته لن تكون كبيرة عليه^(٤) .

ومما يكثر حذفه خبر لا النافية للجنس حتى كان لازماً في بعض اللهجات^(٥) ، فاستعمل ابن الحاج هذه التركيب محذوف الخبر في عبارات كثيرة الاستعمال، يقدر فيها الخبر بموجود مثل : (لا شك) في قوله :

ومن نال ملكاً لا ببأس ولا ندى فذاك امرؤ للملك لا شك غاصب^(٦)

وفي موضع آخر :

ممنعة حتى من الطيف في الكرى فلا جفن إلا وهو للسهد صاحب^(٧)

ومما حذفه الشاعر من الأخبار وليس بواجب قوله :

وأيُّ ملاقٍ والخيول طوالعُ كما أمّت الورد النعام الخواضب^(٨)

ف(أيُّ): مبتدأ، و(ملاقٍ): أضيف إليه، والتقدير (أي ملاقٍ له) أما الخبر فلم يُذكر؛ لأن المبتدأ استفهام يحمل معنى التحدي فلذلك اقتصر الكلام عليه، وهو دليل على أن السؤال يستبعد أدنى محاولة للملاقاة والجرأة على

(١) انظر : أوضح المسالك: ١٩٩/١ .

(٢) الديوان ، ص ٤٢ .

(٣) السابق ، ص ٩٢ .

(٤) الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، ص ٢٦١ .

(٥) انظر : أوضح المسالك: ٢٨/٢ .

(٦) الديوان ، ص ٤٢ .

(٧) السابق ، ص ٤٢ .

(٨) السابق ، ص ٤٣ .

المواجهة؛ فهيبة الممدوح والرعب منه قد جعلت الأعداء لا يفكرون في الملاقاة عموماً للممدوح أو لغيره خشية من أن يكون الملاقى هو الممدوح نفسه، فكانوا كمن سرى الرعب في أركانه؛ فشله عن ذلك تماماً .

وحذف الخبر أيضاً في قوله :

أولئك أنصار النبي تزامروا فلا البخلُ مما يعرفون ولا الشحُّ^(١)
 إذ حذف الخبر من آخر الجملة والتقدير: (ولا الشح مما يعرفون)،
 لوروده مذكوراً مع مبتدأ سابق على نسق قوله تعالى: ﴿ أَكَلَهَا دَائِمٌ وَظِلَّهَا ﴾ [الرعد: ٣٥]، أي: ظلها دائم^(٢)؛ وذلك لتكرار لفظ قد ورد وعقله المتلقي،
 على الرغم من أن ابن الحاج قد كرّر المبتدأ بمعناه فقال " الشح " عطفاً على " البخل " ، وهما بمعنى واحد .

٢. الحذف في الجملة الفعلية :

ظهر الحذف في تركيب الجملة الفعلية أكثر منه في الجملة الاسمية حيث تعددت مواضع حذف الفعل وأغراضه وكذلك الفاعل، وقد يحذفان معاً، كما يحذف المفعول به، فلا يؤتى به مع أن فعله متعد، ويقع ذلك في كثير على نحو يفوق الجملة الاسمية، وشعر ابن الحاج مثال على هذا، ويعود ذلك إلى ما يتسم به التركيب الفعلي من الحدوث والتجدد الذي يساعد على وجود تتابع في الأحداث بحيث يحذف الشاعر إحدى حلقاتها ويوكل تكملتها إلى المتلقي، وفيما يأتي ذكر لمواضع الحذف في الجملة الفعلية:

أ) حذف الفعل :

يُحذف الفعل لما فيه من التحديد الزمني ماضياً وحاضراً ومستقبلاً في تركيب لا يلائمه التقييد بزمن، وغالباً ما يكون هذا في التركيب الفعلي

(١) السابق ، ص ٧٠ .

(٢) أوضح المسالك ، ١ / ١٩٩ .

الذي يحتوي على المفعول المطلق وهو مصدر يدل على الحدث فإذا ذكر معه الفعل تقيد هذا الحدث بزمن، ويعرف بذلك بدؤه وانتهاءه؛ لذلك تأتي مواضع يجب فيها ترك ذكر الفعل أو يحسن حتى يتركز الخطاب على الحدث متصفاً بالانطلاق الزمني وغير مشار إلى بدئه أو انتهاءه، ويكثر هذا في (مجال النصيحة والاستعطاف والحض والتعزية)^(١).

فمن حذف الفعل والاكتفاء بالمفعول المطلق: مصادر شائعة في اللغة العربية، قد استخدمها ابن الحاج؛ فعززت تكثيف الحدث وأوجزت التعبير كقوله:

حنانيك يا بنت الفوارس أقسمت سيوفهم ألا تزار الحبابُ
ولبيك ألفاً إن دعوت إلى الوغى وطعناً كما ترعى الفحول الضوارب^(٢)
فقد صدر البيت بحنانيك ولبيك وهما من المصادر المثناة التي تعرب مفعولاً مطلقاً ويحذف فعلهما وجوباً^(٣)، فالقارئ أمام مصدرين لم يذكر لهما فعل يعلن نشأة الحدث أو انتهاءه أو يحصرهما في زمن ماضٍ أو حاضر أو يطلبهما في زمن مستقبل، فكان للحدث شمول زمني وزاد من تكثيفه صيغة التشية، كأن كلمة (حنانيك) تعني أن الشاعر اختار - لاستخدامه هذا التعبير - أن يقول مخاطباً بنت الفوارس لا حاجة لأن أصرح بطلب الحنان بل لديك الحنان الواسع الدائم تلو الحنان ما يسعني، وأيضاً فإن كلمة (لبيك) تفيض بتعبيرها الموجز عن شعور أوسع، كأن الشاعر يقول - وفق المقام الذي يدل عليه البيت - (لدي تلبية لما تريدين وهي موجودة دائماً قد تضاعفت).

ومما استخدمه الشاعر من المفاعيل المطلقة بلا فعل: كلمة (ويح) التي لا

(١) الأسلوبية، ص ١٥٢.

(٢) الديوان، ص ٤٢.

(٣) انظر أوضح المسالك ١٠٥/٣ - ١٠٨.

فعل لها^(١) في قوله :

طلبت لدى أفعاله خفض عيشتي فقال أي في الأفعال - ويحك - من خفض^(٢)
ويُلاحظ أن الاختصار في التركيب الفعلي على (ويحك) يماثل الصراخ
الانفعالي المعبر عن الغضب والاستهجان .

ويجيء المفعول المطلق وحده مؤدياً غرض الدعاء في رثائه لخاله :
عفاء لدنيا تخدع المرء بالمنى كما يخدع الهيم اللواغيب آله
وتبا لها تبا مدى الدهر عيشة يعود إلى النقص المليم كمالها^(٣)
حيث يدعو الشاعر على الدنيا بالزوال والاندثار والهلاك، وإذا ورد
المصدر للدعاء حُذف فعله على خلاف في الحكم^(٤)، لكن الشاعر اختار
التركيب على هذا النحو للتركيز على الحدث الذي يدعو أن يقع للدنيا،
كأنه يريد واسعاً؛ فلم يحدد زمنه بذكر فعله، ويريده سريعاً؛ إذ ذكره
وصدّر به البيت دون أن يقدم شيئاً عليه، إضافة إلى ثقته بما يدعو : لأن
المفعول المطلق الأصل في غرضه التأكيد، وفي الحذف انصراف عن طلب
الحدث إلى تأكيده .

ويفتح ابن الحاج قصيدة في تهنئة الغني بالله بمولوده بقوله :
بشرى كما طلع الصباح الأبلج وأتى البطاح نسيمها المتأرج^(٥)
فصدر القصيدة بالمصدر محققاً براعة الاستهلال لما ابتدأ باللفظ الذي
تشرح له نفس الممدوح، على نحو لم يقيّد البشري، ولذلك احتملت أكثر
من إعراب منها: أن تكون مفعولاً مطلقاً لفعل تقديره: (أبشر)، أو فاعلاً
لفعل تقديره: (أتت)، أو تكون من الجمل الاسمية؛ فتعرب خبراً لمبتدأ
تقديره: (هذه بشرى) .

(١) السابق: ١٩٠/٢ .

(٢) الديوان ، ص ١٧٦ .

(٣) السابق ، ص ١٣٤ .

(٤) انظر : أوضح المسالك ، ٢ / ١٩٠ - ١٩٧ .

(٥) الديوان ، ص ٥٧ .

ولا شك أن تعدد القراءات الإعرابية لهذا المصدر تزيد في سعة الدلالة وتحتوي فيضاً شعورياً، وتدفع القارئ إلى استمرار التأمل ليعرف ما وراء هذه البشرية عندما لم يتقدمها شيء، وقد وجد القارئ بقية المطلع والأبيات السبعة التي تليها في وصف البشرية .

ويُكتفى في مواضع أخرى بالمفعول به في أسلوب التحذير، واختار ابن الحاج التركيب الذي يجب فيه حذف الفعل حين بدأ بـ(إياك)^(١) في قوله : وإياك والتغريير بالنفس إن رمت بأسهم مكحول اللحاظ الكواعب^(٢) وفي الاختصار على ذكر المُحذَر: (إياك)، والمُحذَر منه: (التغريير بالنفس) دلالة على شدة الضرر، وأن المخاطب يوشك أن يقع فيه، كما أن الحذف يسرع في تنبيه المخاطب للضرر الذي يقاربه .

ويرد حذف الفعل جوازاً مع الإبقاء على المفعول، وذلك في البيت التالي عن شفاء أبي عنان المريني :

وقل لمن وافى بشيراً (نفوسنا) فما هي إلا بعض ما أنت واهب^(٣)
حيث طلب أن يُقال للبشير بشفاء أبي عنان: (نفوسنا)، والتقدير : (خذ نفوسنا) على أنها بشارة؛ فحذف الفعل ليدل على أن إجابته للبشير جاءت تلقائية سريعة دون تحضير ذهني وتفكير في اختيار البشارة؛ ليؤكد شدة المحبة للممدوح والتوق إلى شفاؤه واسترخاص النفوس فرحاً بسلامته، وفي الحذف أيضاً تقريب لصورة تقديم البشارة من الواقع الذي يُغني تقديمها بمد اليد بها إلى البشير عن النطق بفعل الطلب، فلا يقال خذ أو أمسك بل غالباً يقال : (بشارتك أو هديتك ..)، وفيها دلالة على أنها قد استقرت في ملكه، وصارت حقاً له .

ويظهر حذف الفعل في بعض أساليب الاستفهام وفي مقامات الفداء .

(١) انظر : أوضح المسالك ، ٤ / ٧١ .

(٢) الديوان ، ص ٤١ .

(٣) السابق ، ص ٤٤ .

فمن الحذف ما يكون بعد أداة الاستفهام كي تبقى وحدها في تركيب جملة الاستفهام لتعبّر عن شدة الحيرة في عقل الشاعر واستبعاد الظفر بالإجابة الشافية، وذلك في الأمثلة التالية من قول الشاعر في موضعين مختلفين:

آليت لا أنسى تذكرهم أنى ولست بزائل الحب^(١)
وما الصبر بعد البين إلا تعة وأنى وقد ضاقت علي المذاهب^(٢)
فقد أورد اسم الاستفهام (أنى)، وحذَفَ الفعل الذي يُسأل عنه، والتقدير في البيت الأول (أنى أنسى)، وفي البيت الثاني (أنى أصبر)؛ فحذف الفعل اكتفاءً بأنه مفهوم من الأَشْطَر الأولى، ومن ثم يصرف الطاقة الصوتية في النطق بالاستفهام وحده دلالة على شدة الانفعال، وكان التركيب بتلك الصورة متوافقاً مع الغرض الذاتي للبيتين، فالبيت الأول في الرثاء والثاني في الغزل.

كما حذف ابن الحاج الفعل بعد اسم الاستفهام (كيف) في قوله :
ولي بعدك التآبين جهد مقصّر دعتة القوايف لو أبيع وصالها
وكيف وأفكاري عن الشعر أجفلت كما أجفلت وسط الفلاة رثالها^(٣)
وهذا المثال مماثل لما سبق من أنه قيل في غرض ذاتي وهو هنا رثاء خاله، وفيه يقر بأنه في التآبين قد قصّر، وأن القوايف لم تبح له أن يواصل في التآبين، وكيف يواصل وأفكاره قد توقفت عن الشعر! فأورد الاستفهام مكثفياً بالأداة فقط دلالة على استحالة وقوع المستفهم عنه حتى مجرد التلفظ به، والتقدير: (كيف لا أقصّر وأفكاري . . . أجفلت . . .)، وهو أسلوب ورد في قوله تعالى مخاطباً المؤمنين عن معاهدة المشركين : ﴿كَيْفَ

(١) السابق، ص ٤٧ .

(٢) السابق، ص ٤١ .

(٣) السابق، ص ١٣٥ .

وَأِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ لَا يَرْقُبُوا فِيكُمْ إِلَّا وَلَا ذِمَّةً ﴿٨﴾ [التوبة: ٨]، ففي هذا الاستفهام استبعاد لوقوعه^(١).

وفي أسلوب الفداء يأتي ابن الحاج بالمُفدى به دون ذكر الفعل فيقول (بأبي)، والتقدير (أفدي بأبي)؛ وذلك للفت الانتباه إلى عظمة ما يفدي به خاصة أن ابن الحاج يُسبقه بأداة النداء (يا) إشارة إلى استعداده لهذا الفداء، ولأجل تبليغه إلى المفدى، ومن أمثلته قوله في عدة مواضع:

ويا بأبي حسناء من غنج طرفها هو الداء لكن من مرآشفها الدوا^(٢)
ويا بأبي من آل كعب كواعب متى شئن إحداثاً لوجدي يحدث^(٣)
ويا بأبي منهن حسناء لحظها له جانب يخشى ولل سيف جانب^(٤)
ومما اكتفى به ابن الحاج عن الفعل : الحال في تركيب معروف وهو قوله : هنيئاً ، وتقديره: (ثبت لك هنيئاً)^(٥).

هنيئاً - أمير المسلمين - بمقدم سعيد حوى من بهجة الحسن ما حوى^(٦)
والإتيان بالحال (هنيئاً) بلا فعل يعد توافقاً مع العرف اللغوي، ولا يمكن عدّه صوغاً إبداعياً؛ إذ لا جدّة فيه .

ويُلاحظ في جميع التراكيب الفعلية السابقة التي مُثل بها على حذف الفعل أن الفاعل قد حذف معه، ولم يحذف الفعل فقط إلا في القليل ، من ذلك :

وتأبى العلا إلا السماحة والندی وسرُّ التقى إلا البقاء على العهد^(٧)

(١) انظر : الكشف عن حقائق غوامض التنزيل، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (٥٨٣هـ)،

تحقيق : عادل أحمد عبد الموجود وآخرين ، مكتبة العبيكان ، ط ١ ، ١٤١٨هـ ، ٣ / ١٧ .

(٢) الديوان ، ص ٢٠٩ .

(٣) السابق ، ص ٥٤ .

(٤) السابق ، ص ٤١ .

(٥) انظر: أوضح المسالك، ٣١٤/٢

(٦) الديوان ، ص ٢١٢ .

(٧) السابق ، ص ٩٢ .

والتقدير كما يتضح: (ويأبى سر التقى) .

وقوله :

وجئت بأسرى ضاقت الأرض عنهم فما نهض الوادي بهم لا ولا السفح^(١)
أي: (ما نهض السفح)، والعطف على ما سبق يوضح الفعل للمتلقي،
فلذلك حذفه لكي يفرغ الشاعر لتوظيف بنى لفظية أكثر أهمية وأثراً في
التعبير.

كما أن الأفعال السابقة التي حذفت كلها تامة، ولم يقع الحذف لفعل
ناقص إلا نادراً ، ومن ذلك :

وخير السلاطين الذين هم هم إذا الطعن عن ورد الحياة محلى^(٢)
حيث يشترط جمهور النحويين أن يكون ما بعد إذا الشرطية فعلاً ولو
مقدراً ، والتقدير هنا بكان الناقصة واسمها ضمير الشأن والجملة المذكورة
بعد "إذا" هي خبرها^(٣) ، ولعل الشاعر أراد أن يأتي لفظ الطعن مفاجئاً وسريعاً
كما هي صورته في الواقع.

وربما أن القافية وضيق النظم على الشاعر قد جعله يحذف الفعل على
نحو شذ عن القواعد النحوية في قوله يصف الجذع الذي حنّ للنبي ﷺ :
ولو أورك الجذع من فرحة لأورك لما رآه التزاماً
ولكنه في جنان الخلود سيورق حتى يعود إلى ما^(٤)
فآخر البيت الثاني المفترض أن يكون (إلى ما كان) ، لكن روي الميم
وضيق النظم جعله يحذف الفعل (كان) .

(ب) حذف الفاعل :

مضى عند الكلام على حذف الفعل أن الغالب أن الفاعل يُحذف معه،

(١) السابق ، ص ٦٩ .

(٢) الديوان ، ص ٤٠ .

(٣) أوضح المسالك ، ٣ / ١١٤ .

(٤) الديوان ، ص ١٤٨ .

والكلام هنا على حذف الفاعل وحده، وسأورد أمثلة على التراكيب التي دُكر فيها الفعل دون الفاعل، والفعل حينئذٍ على ضربين :

الضرب الأول : أن تبقى صيغته على حالها بلا بناء للمجهول، وهذا قليل في اللغة^(١) لكنه ورد في شعر ابن الحاج في مواضع قليلة :

لك الله يا خير الملوك وخير من تَحَنُّ له حتى العتاق الشواذب^(٢)
فالفعل (تحن) لم يذكر فاعله، وليس له مرجع مذكور، فتركز التركيب حول الحنين دون تحديد جهته التي صدر منها محققاً بذلك العموم، ويبدو أن الشاعر قد ازورَّ عن اختيار العتاق للفاعلية، كأن أصل التركيب : (تحنُّ له العتاق)؛ لكن رأى أن هذا ليس مما يُمدح به؛ فالعتاق تحن لأبنائها أيضاً، فيوصف الممدوح حينئذٍ بصفة مشتركة معها، فاستعان الشاعر بـ "حتى" وأدخلها على "العتاق"، و "حتى" هنا عاطفة، وتدل على غاية في دنو أو علو وما بعدها جزء مما قبلها^(٣)، فحوّلت (العتاق) من الفاعلية الكاملة إلى أن تكون جزءاً معطوفاً على الفاعل المحذوف^(٤)، دلالة على أن الجميع يحنُّ للممدوح حتى العتاق، ففرق بين تركيب: (تحن العتاق) و(تحن حتى العتاق) من حيث الشمول والمعنى اللائق بالمدح .

ومن المواضع :

أدام له حكم الخلافة في الوري إلى أن يبيح النفخ في الصور نافخ^(٥)
حيث يدعو بدوام حكم الممدوح ولم يذكر الفاعل الذي توجه إليه

(١) انظر : أوضح المسالك ، ٢ / ٨٠ - ٨٢ .

(٢) الديوان ، ص ٤٤ .

(٣) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري (٧٦١هـ)، المكتبة العصرية، صيدا — بيروت،

١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م، ١/ ١٢٧ .

(٤) ولهذا أمثال من شواهد النحو، كقول أحدهم:

فإن كان لا يُرضيك حتى تردني إلى قطري لا إخالك راضيا

انظر : أوضح لسالك، ٨١/٢ .

(٥) الديوان ، ص ٧٥ .

بالدعاء وهو الله - سبحانه .، ولم يبين الفعل للمجهول فيجعله (أديم)، ومرجع (أدام) في مثل هذا الحذف عند النحويين (ما دل عليه الكلام أو الحال)^(١)، وحال الدعاء عند المسلمين يستلزم أن يكون التوجه فيه إلى الله، فاكتفى ابن الحاج به عن التلفظ .

الضرب الثاني :

أن يُبنى الفعل للمجهول، فتتغير صيغته ويحل محل الفاعل نائبه، ويكون التركيب اللغوي والتصوير الفني الناجم عنه مكثفياً بوقوع الفعل وما تدل عليه الملحقات - إن وجدت - من أثر في المفعول به، أو الظرف الذي حصل فيه الفعل في المفعول فيه، والتأكيد والنوع والعدد في المفعول المطلق، والعلة في المفعول لأجله ...

ففي قوله :

وما اصطباري وقد زُمت رحائلهم وللترحل حادي العيس قد نشطا^(٢)
لا تجد في الصورة سوى الرحال مزمومة، ولم تشمل صورة من يزمها، أو بمعنى آخر اختار الشاعر صورة أثر الفعل، ولم يأت بصورة تعبّر عن نشأة الفعل، وهذا قد يكون هو الاتجاه الأساس لتوظيف البناء للمجهول في الشعر.

وتوجد أغراض أخرى متنوعة وردت في شعر ابن الحاج، لكن لم يتضح مثال على الغرض الرئيس، والذي كان سبب التسمية بالمجهول، وهو جهالة الفاعل^(٣) إلا ما كان من الغرض السابق الذي لا يظهر فيه الفاعل في الصورة الفنية، وهو اهتمام بالصورة وقد اكتملت أكثر من كونه جهالةً بمن أنشأها، ومن ذلك تصويره لنار مُضاءة :

(١) أوضح المسالك ، ٢ / ٨١ .

(٢) الديوان ، ص ١٢٤ .

(٣) انظر : شرح الحدود النحوية ، ص ٣٣٨ .

ممنع رُفعت بعلو هضابه نار تضيء بجنح ليل دامس^(١)
فالصورة تقتصر على النار مضاءة مرفوعةً على عالي الهضاب، وليست
معنية بتصوير رفعها وإيقادها .

والفاعل مع كونه عمدة في التركيب الفعلي قد يكون في مواضع ليس
ذا أهمية^(٢)، ولا حاجة لتحديده بل الأفضل إطلاق الفعل من أي جهة كانت،
وغالباً ما يكون هذا إذا كان الفاعل كلمة عامة مثل : (الناس ، الخلق ،
أحد) . كقوله :

ولو كان يُعطى قدر علياه خدمة لقلّ له في الخادمين الكواكبُ
وأعلم علماً خالط القلب إنه لأكرم من تُرجى لديه المواهب^(٣)
فالفعْلان (يُعطى و تُرجى) يقصد صدورهما من عامة الناس ولذلك
استغنى عن الفاعل وبنى الفعل للمجهول .

وأحياناً تكفي شهرة الفاعل^(٤) واليقين بأن هذا الفعل فعله عن ذكره ،
ومن ذلك قول ابن الحاج :

وما خلّق الإنسان مثلي عالماً ولكن أفادته العلوم التجارب^(٥)
والأصل: (خلّق الله الإنسان) لكن أكتفي بالشهرة عن الذكر .

وقد يحذف الفاعل لأنه مسلوب الإرادة إذا فعل الفعل مجبراً ، كقوله
مستفهماً منكراً للتقليد الشعري :

أكل مديح بالتغزل يُبدأ ألا إن مثلي إن تغزل مخطئ^(٦)
فالأصل (يبدأ الشاعر المدح بالتغزل) إلا أنه حذف الفاعل وبنى الفعل
للمجهول، كأن صنيع الشاعر هذا ليس من فعله واختياره ، وإنما هو شيء

(١) الديوان ، ص ٢٠٠ .

(٢) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٢٥ .

(٣) الديوان ، ص ٤٢ — ٤٣ ، وفي البيت الثاني مبالغة مفرطة من الشاعر — غفر الله له — في المدح.

(٤) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٢٤ .

(٥) الديوان ، ص ٤٢ .

(٦) السابق ، ص ٣٩ .

أملته الأعراف والتقاليد الشعرية، إضافة إلى أن ترك ذكر الشاعر في التركيب يلمح إلى نفي الشاعرية عنه ما دام مقلداً وتاركاً للاستهلال الأهم والأحق وهو المدح، على الرغم من أن ابن الحاج قد وقع في هذا في أغلب مدائحه .

ويظهر التشويق^(١) إلى معرفة الفاعل واستخلاصه من النص غرضاً إلى حذفه لتعزيز التلقي الإيجابي للتركيب؛ حيث يُعمل القارئ تأمله؛ ليصل إلى الفاعل، ومن ذلك :

وقد يدرك الإنسان ما لم يكن له براج ويُعطى فوق ما نال من قصدٍ
كما أُوسِعَ القومُ الذين حوتهمُ قسنطينة جوداً ورفداً على رُفدٍ
أنابوا لمولانا الخليفة فارس ففازوا بنيل السعد والعيشة الرغد^(٢)
والشاهد من الأبيات قوله (أوسِعَ القومُ) في البيت الثاني وقد سيق البيت الأول والثالث كي يتجلى المعنى الذي احتوى التركيب الفعلي الذي بُني فعله للمجهول، ومن خلاله يستنتج القارئ الفاعل الذي أوسِعَ أهل قسنطينة جوداً وهو فارس المريني.

وفي الحذف أحياناً تحويل للمحذوف عن الفاعلية إلى ما هو أهم منها وأقوى أثراً وهو السببية، كقوله :

هنيئاً فقد صح الإمام الذي به تُفلّ السيوفُ المرهفات القواضب^(٣)
فالمنبني للمجهول (تُفلّ)، ويتضح أن فاعله هو "الإمام" الممدوح؛ فالأصل (يُفلّ الإمامُ السيوفَ)، لكن الشاعر حوّل "الإمام" من فاعل للفعل: "تُفلّ" إلى سبب له، إذ حذف الفاعل وبنى فعله للمجهول، وأدخل باء السببية على ضميره فقال (به تُفلّ)، والسببية أشمل من الفاعلية؛ لأنها تشمل كل شيء أدّى إلى تنفيذ الفعل سواءً أكان مباشراً أم غير مباشر إما بالتوجيه أو

(١) انظر : الأسلوبية ، ص ١٤٣ .

(٢) الديوان ، ص ٩٢ .

(٣) السابق ، ص ٤٤ .

التخطيط أو تدريب المقاتلين أو تكوين الجيش أو إعداد العدة والعتاد، وفي السببية دلالة على إمكانية استمرار الفعل وتكرره؛ لأنها سبب في وقوعه وطريق إلى تحقيقه، أما الفاعلية فلا تضمن ذلك، ومن أمثلته أفعال ووقائع جعل الممدوح سبباً فيها؛ حيث قال ابن الحاج:

أقاصده، بشراك وانزل بسرحة به السعد يرقى والمافع تُرقأ^(١)
فبسبب الممدوح يصعد إلى السعد وترقأ المدامع .

وقد سلك الشاعر هذا التحويل في التركيب في أبيات متوالية :

وإمارة تضي عليه حلة بين المعارف والعلوم تُدبجُ
ووراثته لخلافة نصرية بنفائس الذكر الجميل تُتوج
وليهن أندلسا سعود لم يكن إلا بها الكرب الشداد تُفرج^(٢)
فالقوا في (تُدبجُ ، تُتوجُ ، تُفرجُ) حوّلت فواعلها إلى أسباب، ولأجل ذلك
بنيت للمجهول، والأصل: (تُدبجُ يدُ المعارف والعلوم حلة الإمارة، وتُتوجُ نفائسُ
الذكر الجميل الخلافة ..، وتُفرجُ السعودُ الكربَ) .

والغالب في هذا التحويل استخدام باء السببية، وورد تركيب استخدم
الشاعر فيه جملة الحال المصاحبة للفعل :

حليم ولكن حلمه بعد قدرة أُتيحت له والسيف بالدم خاضب^(٣)
ف(أُتيحت) مبني للمجهول، والشيء الذي أتاح القدرة للممدوح هو مفهوم
من قوله: (والسيف بالدم خاضبُ)، ولم يجعله فاعلاً، بل أتى به جملة حالية،
تيسر من خلالها تصوير رحب حوى تشكيلاً فنيا للحرب.

ويعد ما سبق من دواعٍ لحذف الفاعل أموراً معنوية، وتوجد على قلة دواعٍ
لفظية: أهمها وأكثرها ظهوراً وأقربها إلى التشكيل الفني للنص غرض
الإيجاز؛ فقد يضيق النظم ولا يتسع بجلّ أجزاء التركيب، فيكون الحذف

(١) السابق ، ص ٤٠ .

(٢) السابق ، ص ٥٨ .

(٣) السابق ، ص ٤٣ .

سبيلا إلى اختصاره، ويظهر غرض الإيجاز متداخلا مع بعض الأغراض المعنوية السالفة، كأن يكون الفاعل مشهوراً أولاً أهمية لذكره.

ومن المواضع لغرض الإيجاز^(١) أن يحذف الفاعل إذا كان مشتقاً من أحد أجزاء التركيب، فتختصر الألفاظ لدلالة بعضها على بعض، ففي قوله :

شفاء أمير المؤمنين وإله لأكرم من تُحْدَى إليه الركائب^(٢)

فالفاعل المقدّر (الحادي) مشتق من فعله المذكور (تُحْدَى)، ولا فاعل

يقدر سواه ، وقوله :

لي المدح يُروى منذ كنت كأنما تصورت مدحاً للورى وثناء^(٣)

يقصد الشاعر بـ"يُروى" : (يرويه الرواي)، فترك الشاعر ذكره لدلالة

الفعل عليه من حيث الصلة الصرفية .

ويقل الاشتقاق من غير الفعل، وقد جاء الفاعل المحذوف مقدراً من

اشتقاق المفعول به في قوله :

حنانيك يا بنت الفوارس أقسمت سيوفهم ألا تُزار الحبائب^(٤)

فتقدير الفاعل: (المحبّون)؛ لأنه اسم الفاعل من المفعول به (الحبائب)،

والأصل : يزور المحبون الحبائب، وكأن أولاء المانعين للزيارة منعهم الغيرة

من التصريح بالفاعل مع إقرارهم بوجود من يحب تلك النسوة .

ومن الأغراض اللفظية: ما اقتضت القافية حذفه^(٥) كحذف الفاعل؛ ليكون

المفعول به نائباً له، فيُرفع، وتكون حركة الرفع هي الأنسب للقافية:

وغيد يغادرن القلوب ذوائبا إذا جرّرت زهوا لهن ذوائب^(٦)

فلولا بناء (جرّرت) للمجهول لكانت القافية (ذوائبا) .

(١) في البلاغة العربية ، صـ ١٢٣ .

(٢) الديوان ، صـ ٤٣ .

(٣) السابق ، صـ ٤٠ .

(٤) السابق ، صـ ٤٢ .

(٥) في البلاغة العربية ، صـ ١٢٤ .

(٦) الديوان ، صـ ٤١ .

(ج) حذف المفعول به :

ثمة تراكيب فعلية كان الفعل فيها متعدياً لكنه أُستعمل لازماً ، فلم يذكر له مفعول به ، ويراد تعميم الفعل^(١) دون تقييد لأثره في جهة معينة ، ومن ذلك قوله :

ولبيك ألفا إن دعوت إلى الوغى وطعنًا كما ترعى الفحول الضوارب^(٢)
فالفاعل (دعوت) متعدٍّ لم يُحدد له مفعول به ، أي لم تُذكر الجهة المدعوة إلى الحرب ؛ وذلك ليبين الشاعر أنه مستعد حتى لو لم توجه الدعوة إليه .

(د) حذف الحال : ورد في إحدى المواضع تركيب يستلزم وجود الحال ، وقد ساعد على استنتاجه سياق العبارة ، وهو قوله :

وكم من مديح عاد بالسؤل والمنى فأضحت به نار الصبابة تطفأ^(٣)
فالسؤل والمنى لا بد لهما في وصف يبين حالهما التي جعلت نار الصبابة تُطفأ ، فالتقدير: (كم من مديح عاد بالسؤل والمنى متحققين) إذ إن تحقق السؤل والمنى هو الذي يريده الشاعر ويرتجيه من المديح.

(هـ) الحذف في أسلوب النداء والاستغاثة :

تكاد لا تخلو قصائد ابن الحاج من أسلوب النداء ، كما هو ديدن الشعراء في حوارهم مع الأحبة وتفاعلهم مع الطبيعة ورجائهم من الممدوحين ، ويُلاحظ وجود الحذف في هذا الأسلوب خاصة حذف أداة النداء ، كقوله :

مولاي قد خلدت فيك مدائحاً فامنن وخذها كيف شئت بقوة^(٤)
وفي قوله في البيتين الآتين:

هنيئاً أمير المسلمين بمقدم سعيدٍ حوى من بهجة الحسن ماحوى^(٥)

(١) في البلاغة العربية ، صـ ١٢٧ .

(٢) الديوان ، صـ ٤٢ .

(٣) السابق ، صـ ٣٩ .

(٤) السابق ، صـ ٥٢ .

(٥) السابق ، صـ ٢١٢ .

خِليّ هل من وقفة دون رامة فأشكو بشح الشيخ والبان والرند^(١)
 وفي ترك الأداة دلالة على قرب المنادى^(٢)، وأنه منصت لا يحتاج إلى تنبيهه .
 ويُحذف أحياناً المنادى وتبقى الأداة؛ فلا تعد للنداء بل للتنبيه عند بعض
 النحويين^(٣)، وهي من الناحية الشعرية تعد يأساً من الشاعر في وجود من يلبي
 نداءه كقوله:

ويا بأبي حسناء من غنج طرفها هو الداء ولكن في مرآشفها الدوا^(٤)
 وغدا خليلي بعده برج الأسى يا ليتني لم أأخذ خليلاً^(٥)
 ومن الحذف في النداء: الترخيم، وهو حذف آخر المنادى^(٦)، والوارد منه
 لدى ابن الحاج كان تقليدياً، وهو كلمة (يا صاح) أي : (يا صاحب) :
 يَا صَاح لَدْ بِجَنَابِهِ تُعْطَى الْمُنَى وَالْعَاذِلَاتُ عَلَى التَّغْرِبِ عَاصٍ^(٧)
 والحذف في أسلوب الاستغاثة يمس المستغاث له فلا يُذكر، وإنما يُذكر
 المستغاث به فقط، وفي هذا رمز إلى هلاك المستغاث له^(٨) كقوله :
 و عذري منها سنة شاعرية بها الهزل يا لله بالجد يهزأ^(٩)
 فالمستغاث له وفق مفهوم النص : (الشعر) ، والأصل (يا لله للشعر) ، لكنه
 حذف (للشعر) دلالة على هلاك الشعر بسبب التقاليد المفروضة على مطالعه.
 وقال أيضاً :

ولم أر - يا للقوم - غير مُصابه سواءً به قحطان أو آل عدنان^(١٠)

(١) السابق ، ص ٩٢ .

(٢) الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص ١٥٨ .

(٣) أوضح المسالك ، ٩/٤ ، حاشية : ٢ .

(٤) الديوان ، ص ٢٠٩ .

(٥) السابق ، ص ٢١٣ .

(٦) أوضح المسالك ، ٥٢/٤ .

(٧) الديوان ، ص ١٧١ .

(٨) الأسلوبية ، ص ١٦٥ .

(٩) الديوان ، ص ٣٩ .

(١٠) السابق ، ص ١٦٠ .

وقد كان المستغاث له هالكاً إذ المقصود خاله الذي يرثيه .

٣. حذف الجمل :

يُستغنى عن بعض الجُمْل التي تكون متوقعة وراسخة لدى المتلقي وغالباً ما تكون تلك الجُمْل واقعة بين جملتين: أولاهما سبب والأخرى نتيجة؛ فلا يحتاج إلى ذكر المراحل بينهما، كقوله عن النبي ﷺ :

ولما دعا الله جاد سحاباً بودقٍ تخلل منها رُكاماً^(١)
فالأصل وفق حذافير المعنى: (ولما دعا الله أن ينزل المطر استجاب الله
الدعاء، فأمر بالمطر، فجاد السحاب) .

ويعد هذا من إيجاز الحذف^(٢).

ومن حذف الجُمْل ما يكون بطريقة الاحتباك الذي يقع في الجمل المتقابلة وهو: (أن يُحذف من الأول ما أثبت نظيره في الثاني، وفي الثاني ما أثبت نظيره في الأول)^(٣)، ويسمى الحذف المقابلي^(٤)، ومثاله في شعر ابن الحاج قوله :

نوب تجمّع بالعشي ضيوفه ويفرق الغارات عند الضحوة^(٥)
فظاهر البيت أنه من فن المقابلة أحد فنون البديع، ولكن إذا نُظر إلى البيت بدقة فسيظهر أن التقابل ليس تاماً بين الألفاظ المذكورة كلها؛ فالشطر الأول الذي يتحدث عن صفة الكرم في الممدوح ذكر الفئة التي تتلقى هذه الصفة وهم الضيوف، أما الشطر الثاني الذي يتناول صفة الشجاعة فلم يذكر الفئة التي تتلقى إغارات الممدوح، والمقصود بهم

(١) السابق ، صـ ١٤٨ .

(٢) في البلاغة العربية ، ١٧٨ .

(٣) المعجم المفصل في علوم البلاغة ، د . إنعام فوّال عكاوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤١٧هـ ، صـ ٣٤ .

(٤) البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (٧٩٤هـ)، تحقيق : مصطفى عبد القادر عطاء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٨ ، صـ ١٤٤ .

(٥) الديوان ، صـ ٤٩ .

الأعداء، لكنه في هذا الشطر ذكر ما يُقدّم لهم وهو (الغارات)، ولم يذكر ما يقابله فيما يُقدم للضيوف من (قري)، وفي الجدول الآتي بيان للمقابل بين الشطرين المذكور منه والمحذوف الذي رمزتُ إليه بهذه العلامة "x":

الشطر الأول	الشطر الثاني	
الكرم	الشجاعة	الصفة
العشي	الضحوة	الوقت
الضيوف	x(الأعداء)	المتلقي
x(القري)	الغارات	ما يقدم للمتلقي
تجمع الضيوف	x(اعتداء الأعداء وخطرهم)	مثير الصفة
x(تقديم القري)	يُفرق الغارات	استجابة الممدوح

ويُلاحظ من خلال الجدول إضافة إلى ما سبقه أن الشاعر ذكر مثير الكرم (تجمع ضيوفه)، ولم يذكر مثير الشجاعة؛ دلالة على اعتياد الممدوح خوض مجالاتها دون حاجة إلى ما يثيره، ولأن الوضع آنذاك في الأندلس غير مستقر والمواجهات العسكرية مستمرة، ثم إن الشاعر أغفل استجابة الممدوح لمثير الكرم، وذكر استجابته لمثير الشجاعة، ولعل التعبير بـ(ضيوفه) كفيل بفهم المقصود، فالضيافة لها حقوقها التي يقوم بها الممدوح، أما ذكر (الغارات) فالنص عليها مهم؛ لأن الأندلس آنذاك أحوج ما تكون إلى من يدافع عن بقية أراضيها .

ثانياً: التقديم والتأخير:

للجملة ترتيب يمثل الأصل النحوي ويعد من المستوى العادي والنمطي للغة يقابله المستوى الفني^(١) الذي من أوجهه التبديل بين رُتب الكلمات؛ فيكون

(١) انظر : نظرية اللغة في النقد العربي ، د : عبد الحكيم راضي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، د . ت ، ص ٢٤ .

فيه العدول عن النمط التقليدي (بمثابة منبهات فنية يعمد إليها المبدع ليخلق صورة فنية متميزة)^(١) ، كما (يمثل نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى الإبداعية)^(٢) ؛ فالنظام النمطي أو اللغة النفعية يكون الغرض منها إيصال المعنى بالتراكيب الدائرة على الألسن ، أما المبدع فيعيد رصف مفردات مخزونه اللغوي وفق ما يناسب السياق ولأجل إضافة دلالية تقتضيها الحال .

وسأدرس هذه الظاهرة الأسلوبية من جانبين ، هما :

١ . التقديم والتأخير في الجملة الاسمية :

الأصل في الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ ويتأخر الخبر ، ويأتي في شعر ابن الحاج ما خالف الأصل في تراكيب تمثل انزياحاً عن الأصل النحوي إلى السبك البلاغي الذي يعيد توجيه المعنى وفق أغراض منها : أن تقديم ما حقه التأخير من طرق القصر^(٣) ، ففي قوله عن الغني بالله في موضعين من شعره :

له الغارة الشعواء تلمس بعدها فراغ على حكم الظبا ومثاغ^(٤)

له الهضبة الشماء في آل يعرب وبحبوحة المجد المؤئل في الأزد^(٥)

لا يكتفي ابن الحاج بأن يصف ممدوحه بأنه صاحب غارة شعواء ، وأنه قد ارتقى هضبة عالية في النسب ، وأنه ذو فخر بانتمائيه اليعربي ، بل أثبت تلك الصفات وخصها بالغني بالله ، وما أتى هذا الاختصاص إلا من خلال تقديم الخبر على المبتدأ في أوائل الأبيات ، ولو صاغ الجملة صياغة تسير وفق الأصل النحوي لثبتت تلك الصفات لكن بلا اختصاص يميز الممدوح ، وذلك

(١) البلاغة والأسلوبية ، د . محمد عبد المطلب ، مكتبة لبنان والشركة المصرية ، ط ١ ، ١٩٩٤ م ، ص ٢٧١ -

٢٧٢ ، مع التحفظ على استخدام كلمة (يخلق) .

(٢) السابق ، ص ٣٢٩ .

(٣) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٤٧ .

(٤) الديوان ، ص ١٨٣ .

(٥) السابق ، ص ٨٦ .

القصر من قصر الصفة على الموصوف^(١)، ويعد أيضاً قصراً إضافياً (ادعائياً)^(٢)، وهو الغالب على مدائح الشعراء؛ إذ لا يكتفون بنعت ممدوحهم بالحسن من الخصال بل يقصرونها عليهم بحيث لا تتجاوز إلى غيرهم، ويقابل القصر الإضافة القصر الحقيقي، ولا أثر له في مدائح ابن الحاج فيما يظهر إلا موضعاً سيأتي ذكره إن شاء الله.

ومن قصر الموصوف على صفة قوله عن آل نصر :

من آل نصر ناصري الدين الألى ما منهم إلا الأغر الأبلج^(٣)
فقد قدم الخبر على المبتدأ المحصور بالاستثناء المفرغ^(٤)، فلم يكتف الشاعر بوصف آل نصر بالبياض المضيء، وإنما جعل هاتين الصفتين صفتهم الوحيدة؛ لأن مجازية الصفة تفسر "الأغر" بمعنى (كريم الأفعال واضحها)^(٥)، و"الأبلج" صفة خلقية وخلقية؛ إذ يقال: (للرجل الطلق الوجه ذي الكرم المعروف: أبلج)^(٦)؛ فلذلك أستحسن هذا التركيب لأن ابن الحاج قد قصر على الموصوف - آل نصر - صفتين شاملتين للمحاسن والفضائل، ولم يكن قصر الممدوحين عليهما نافعاً للمحاسن الأخرى .

ومن تراكيب القصر التي احتوت على تقديم وتأخير ما اقتبسه ابن الحاج في البيت التالي :

وما إن نوى إلا الوفاء وإنما لكل امرئ في السر والجهر ما نوى^(٧)

(١) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٥١ .

(٢) السابق ، ص ١٤٨ .

(٣) الديوان ، ص ٥٩ .

(٤) الاستثناء المفرغ: هو ما لم يذكر فيه المستثنى منه، وشرطه كون الكلام غير إيجاب، انظر : أوضح المسالك ٢٢٢/٢ .

(٥) المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسى (٤٥٨هـ)، تحقيق: عبد الحميد

هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م، ٣٦١/٥

(٦) أساس البلاغة، جار الله محمود بن عمر الزمخشري تحقيق: عبد الرحيم علي، دار المعرفة، بيروت، ص ٢٩ .

(٧) الديوان ، ص ٢٠٩ .

فقد اقتبس الشطر الثاني من الحديث النبوي المشهور^(١)، لكن ابن الحاج قد قيد الخبر المقدم بقوله: (في السر والجهر)، وهو تقييد غير مؤثر لم تتحدد فيه حال دون أخرى، وفي هذا التركيب تقديم للخبر (لكل امرئ) على المبتدأ (ما نوى)، وهو من قصر الموصوف (المرء) على الصفة (النية)؛ وذلك أن النية هي الأساس والسبب في اعتبار الأعمال، وابن الحاج يرى أن نية الوفاء كافية لرضا المحبوب .

ومن أغراض تقديم الخبر التشويق^(٢) إلى المبتدأ وتحفيز الذهن لمعرفة، كقوله :

ومن بينات الفوز أن ينظر العدى لما حاز من عادوه من شرف عد^(٣) فالمبتدأ هو المصدر المؤول (أن ينظر)، والخبر تقدم عليه وهو: (من بينات الفوز)؛ حتى ينتبه القارئ ليعرف ما بينات الفوز التي ستذكر؛ إضافة إلى أن غرابة المبتدأ قد جعل تأخير أمرًا حسنًا يهيئ القارئ لاستقباله؛ فقد عدّ من علامات النصر ترك العدى لينظروا إلى ما حازه خصوم الممدوح الذين سالموه، ويعد إمهال العدو من بينات الفوز عليه أمرًا مستغريبًا؛ فالأقرب إلى الذهن أن يُذكر إعداد العدة وإحكام الحصار وصنع المكاييد، لكن الشاعر بدأ بالخبر تمهيداً للمبتدأ الغريب، وصاغ المبتدأ مصدرًا مؤولا بأن والفعل لما في الفعلية من إحياء للصورة حتى يعايشها القارئ، فيقبل بها .

وفي تقديم الخبر أحيانًا تعريض بآخرين، فقد عانى ابن الحاج من الحساد^(٤) الذين يفسدون علاقته بالغني بالله، فلذلك قال :

ولدي حبُّ فيك لي فخر به آياته تتلى على الجلاس^(٥)

فتقديم (لدي) أفاد اختصاصه بحب الغني بالله ونفيه عن الآخرين من

(١) انظر: صحيح البخاري، حديث (٥٤).

(٢) انظر : في البلاغة العربية ، صـ ١٣٣ .

(٣) الديوان ، صـ ٩٢ .

(٤) انظر : في الديوان ، صـ ٢٤-٢٥ ، مقدمة المحقق ، والأبيات ، صـ ٩٠ .

(٥) السابق ، صـ ١٩٩ .

الحساد، لكنه لم يصرح بالنفي، بل ترك ذلك للتركيب، وبعد هذا البيت بأبيات قال :

وصل الذي عودتني من حرمة تنظر بذلك ما الحسود يقاسي
ومن ذلك ما أفاد اختصاصه بترك الهجاء :

وما لي هجاء فاعجب لشاعر وكاتب سر لا يقيم هجاء^(١)
ومما يتقدم في الجملة الاسمية متعلق الخبر؛ فقد يتقدم على الجملة
كلها من ذلك قوله عن معجزة انشقاق القمر للنبي ﷺ :

له القمرُ انشق في مكة كقلب العدو الذي فيه لاما^(٢)
حيث قدم الجار والمجرور (له) على المبتدأ (القمر) والجملة الخبرية
انشق، وفي هذا التقديم ما يفيد القصر لأنه من تقديم ماحقه التأخير، وهو
قصر حقيقي^(٣)، حيث اختص بهذه المعجزة النبي ﷺ، وبذلك أضاف الشاعر
على المعنى دلالة القصر لتكون مزيداً من الثناء فكان للتركيب في أدائه
للمدح النبوي أثران : الأول : ذكر المعجزة وهي بحد ذاتها مزية للنبي ﷺ ،
الثاني : اختصاصه به عليه الصلاة والسلام وهذه مزية أخرى .

ومن تقديم متعلقات الخبر قوله :

ما ثم إلا الله قاهرٌ من بغى ومفرج الكربات للقلب الشجي^(٤)
وما ثم إلا الله هادٍ وناصر وإن تك قد أحبيت إنك لا تهدي^(٥)
وهذان بيتان قِيلا في وصف معركة ، وقد قدم الظرف (ثم) بمعنى (هناك)
ويشير إلى ميدان القتال، ومن خلال التقديم يبين أثر النصر الإلهي في
المعركة، وينسب إليه كل قوة وانتصار مؤمناً بأن كل غلبة للمسلمين ليس
من عددٍ ولا عدة، بل من الله، ومن هنا بدا أن التركيب قد احتوى مفهوم

(١) السابق ، ص ٤٠ .

(٢) السابق ، ص ١٤٨ .

(٣) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٤٨ .

(٤) الديوان ، ص ٦١ .

(٥) الديوان ، ص ٨٤ .

قوله تعالى ﴿وَمَا النَّصْرُ إِلَّا مِنْ عِنْدِ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ﴾ [آل عمران: ١٢٦]، وقد يتقدم

المتعلق على الخبر فقط دون المبتدأ، ومنه ما جاء في البيت التالي :

مآخذهم في الحرب ذات تصعبٍ وأخلاقهم في السلم ذات تدمث^(١)
ففي الشطر الأول قدم (في الحرب) على الخبر (ذات تصعب)، وفي
الشطر الثاني قدّم (في السلم) على الخبر (ذات تدمث)؛ ولعل في التقديم أن
الشاعر أراد تحديد الموضع قبل ذكر خبره المناسب؛ حتى لا يفاجأ القارئ
بالخبرين المتضادين، وليبين أثر البيئة في شخصياتهم وأنها الموجّه لمسلّكهم .

٢. التقديم والتأخير في الجملة الفعلية :

الأصل في الجملة الفعلية أن يُبدأ بالفعل ثم يليه الفاعل ثم الملحقات من
مفاعيل وغيرها .

ويعد أكثر ما يخالف ذلك النمط تقديم الفاعل على الفعل ليتحول عن
الفاعلية إلى الابتدائية، ويكون في النظر النحوي مبتدأ، والفاعلية لضميره
المتصل أو المستتر في فعله، وهذا التحويل محل اعتبار عند البلاغيين، يقول
عبد القاهر الجرجاني عن تقديم المحدث عنه بالفعل على فعله: (لا يُؤتى
بالاسم معرّى من العوامل إلا لحديث قد نوى إسناده إليه ... فدخل على القلب
دخول المأنوس به، وذلك لا محالة أشد لثبوته، وأنفى للشبهة، وأمنع للشك،
وأدخل في التحقيق)^(٢).

وجعلُ الاسم هو أول ما يستقر في وعي المتلقي مدعاة إلى تأمله
والاستعداد لسماع ما يتعلق به، ولتكون الأفعال بعده للإفادة عنه، كما أن
الاسم غالباً لا يُنازع فيه، أما ما يحصل من أفعال فإنها موضع أخذ ورد،
فلذلك حسن في مواضع البدء بما لا يُختلف فيه، من ذلك قول ابن الحاج:

إمام حمى الدين من بعد أن رأى من عداه الطغاة اهتضاماً^(٣)

(١) السابق، ص ٥٦ .

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١٥٩ .

(٣) الديوان، ص ١٥٠ .

فتقديم (إمام) يدعو إلى التأمل في هذه المكانة للممدوح، وهي لا يختلف في ثبوتها للممدوح، ثم تم الكلام بذكر الفعل وما بعده، وكان المتلقي مستعداً، وربما قد وقر لديه من صفة الإمامة ما يدفعه إلى تصديق الفعل؛ لما في التركيب من تقوية الحكم^(١).

ولتقديم الفاعل أثر تصويري في أبيات الوصف يسهم في معايشة القارئ لها معايشة تامة، كما في أبيات الوصف الآتية:

وأغصن البان قد مالت له طرباً لما أتى مثل ما نفرت سرب قطا
والورق في الغصن قد غنت له فرحاً بعوده حين وافى معملاً لخطى
والورد لما أتاه احمرّ من خجل وخدّه إذ مشى في الأرض قد بسطا
والغيث لما سرى وافاه منسكبا كأنه در عقد في الثرى سقطا^(٢)

ويُلاحظ أن الشاعر قد اختار تقديم: (أغصن البان ، والورق ، الريح ، الورد، الغيث) على الأفعال، وهي على التتابع السابق: (مالت، غنت، رقت ، احمرّ، سرى)؛ لكي ينتقل الذهن إلى الأشياء التي يتحدث عنها أولاً، فتستقر في وعيه، ويرسم صورتها في مخيلته، ثم يبدأ في سرد ما صدر عنها من أفعال، ويكون القارئ متجاوباً، ولو بدأ بالأفعال مثلاً: (مالت)، لم ترتسم أي صورة؛ لأن موضع الفعل لم يُذكر.

وفي تقديم الفاعل إذا كان من كلمات البشائر تعجيل بالمسرة^(٣)، كما في قوله:

ونعمى أتت تترى كما وافت الصبا فجرت ذبول الروض عاطرة النشر
وحسنى أتت في إثر حسنى كما أتى إلى الروض إثر الغيث منسكب النهر^(٤)

(١) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٣٥ .

(٢) الديوان ، ص ١٢٥ .

(٣) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٣٤ .

(٤) الديوان ، ص ١١٤ .

فالكلمتان (نعمى وحسنى) مما يشرح الصدر فحسنُ البدء بهما تفاؤلاً، خاصة أن البيتين من قصيدة في التهنئة بعودة الغني بالله منتصراً. ويكثر تقديم المفعول به في التركيب فحيناً يقدم على الجملة فيتصدر التركيب، وحيناً آخر يقتصر تقديمه على الفاعل. فمن تقديمه على الجملة قوله :

وفؤادي المشوق أهديت لكن كم رقيب أبى قبول الهدايا^(١)
فأصل التركيب: (أهديتُ فؤادي المشوق)، فقدّم المفعول به؛ وذلك للتشويق^(٢) إلى مصيره بعد أبيات من العشق والفراق والأمانى، وكان آخر حل لجأ إليه الشاعر هو تقديم الفؤاد الذي امتلأ شوقاً إلى المحبوبة، وتقديم الفؤاد يأتي متسقاً مع بنية النص؛ لأنه هو محوره الشعوري ومنبع تعابيره. ويظهر تقديم المفعول به في أسلوب الاشتغال^(٣) حيث يكون الفعل بين مفعولين ملفوظين مع اتحاد دلالتهما، مثل قوله:

وعكاشة أعطاه غصناً فعاد إذ تناوله سيفاً صقيلاً من الهند^(٤)
إذ وقع الفعل (أعطى) بين (عكاشة) وضميره الهاء، وكان بالإمكان أن يقول (أعطى عكاشة)، فلمَ قدّم المفعول به وأقام في موضعه ضميراً ؟ ولعل الجواب أن البيت واقع في سياق تتقل تاريخي بين الأعلام الذين لهم علاقة بمعجزات النبي ﷺ: (إيوان كسرى، والجن، ونيران فارس، وعين أبي السبطين)، وكان الشاعر يقدم الأعلام السابقة في الذكر على الأفعال؛ لأن الجملة الاسمية تخدم التنقل، وتشير الشوق إلى معرفة ما لابس تلك الأعلام من معجزات نبوية، وقد وردت تلك الأعلام في قوله:

لمولده نيران فارس أخدمت فعطّل منها كل أفيح مسود

(١) السابق، ص ٢١٧.

(٢) انظر: في البلاغة العربية، ص ١٣٣، الأسلوبية، ص ٢٠٧.

(٣) انظر: شرح الحدود النحوية، ص ٣٤٢.

(٤) الديوان، ص ٨٥.

وأيوان كسرى وهو ذاك وملكه كلا الشامخين استشعرا الإذن بالحد
وللجن طرد عن مقاعد سمعها بكل شهاب لا يمل من الطرد
وعين أبي السبطين بالتقل قد شفى وكان لها التبريح في الأعين الرمد
وترد تراكيب يكون المفعول به بين الفاعل والفاعل، ومنه ما يعد واجباً،
إما لإضمار المفعول به وظهور الفاعل^(١) كما جاء في هذه النص:

هو البدر تحميه نجوم ثواقب وما هي إلا المرهفات القواضب
ويغشاه غيث حيث حل وإنه لنقع أثارته العتاق الشوارب
وخلنا خفى فيه البروق وإنما خفى فيه سمر أشرعتها الكتائب^(٢)
وفيه :

لواعب ما بين الخيام يحفها كماء بأطراف الرماح لواعب
وفي ختامه :

ويهنك عيد الفطر أسعد قادم عليك تراعى حقه وتراقب
ويُلاحظ في عدة مواضع من الأبيات السابقة اتصال المفعول به بالفعل؛
لكونه ضميراً فتقدم على الفاعل وجوباً : (تحميه نجوم، يغشاه غيث، أثارته
العتاق، أشرعتها الكتائب، يحفها كماء، يهنك عيد) .

ومن الوجوب ما يكون في أسلوب القصر، ومثاله :

وما راعني إلا القباب كأنها كمائم روض ينطوين على زهر^(٣)
وما راعني إلا الحداة هفت بهم مع الصبح ذكرى لم تدع غير ولهان^(٤)
وما راعني بالجزع إلا ضغائن تذكرني عهداً قديماً بذى طوى^(٥)
وما راعني إلا الصباح كأنه حسام بغمد الليل قد كان مغمداً^(٦)

(١) انظر : أوضح المسالك: ١٢٠/٢ .

(٢) الديوان ، ص ٤١-٤٣ .

(٣) الديوان ، ص ١٠٩ .

(٤) السابق ، ص ١٥٥ .

(٥) السابق ، ص ٢١٠ .

(٦) السابق ، ص ٧٩ .

وما رق لي إلا النسيم الذي سرى ففي كل أحياني برياه أحياني^(١)
ففي الأمثلة السابقة يحصر الشاعر مبعث الفعل على جهة واحدة
مستخدمًا أحد طرق القصر، وهو النفي والاستثناء^(٢).

كما استخدم طريقاً آخر لكن بقلّة فيما يتعلق بالتركيب الفعلي الذي
يوجب تقديم المفعول به، وهو القصر بـ (إنما)^(٣):

وراموا نجاة منك فيه وإنما يتيح نجاة المرء حلمك والصفح^(٤)
وقد يكون التقديم اختياريًا :

فإذا الجيوش لأرض قرطبة كما هاج البحار هبوبُ ريحٍ معصف^(٥)
فقدم البحار على هبوب الريح، وفي ذلك تصوير للمشهد من أوله؛ فقد
ذكر الأصل والموضع الذي حدث فيه الفعل وهو البحار، ثم أتى بالطارئ
الذي أدى إلى هيجانه وهو هبوب الريح العاصف، فكأنه الخيال يرسم
البحر هادئاً ساكناً ثم تضطرب أمواجه، وتتشط حركته .

وإذا كانت الصورة انتقلت بإسهام من التركيب من السكون إلى
الحركة فثمة صورة أخرى مشابهة، كان الانتقال فيها من غفلة إلى انتباه .
أطار الكرى عن مقلتي طائرُ البان وبالوجد أفناني بمورق أفنان^(٦)
وقد يكون التقديم استجابة لدواعٍ شكلية يتطلبها القالب الشعري^(٧)،
فالقافية ذات الروي المضموم تدني غالباً الفاعل؛ لاحتواء أغلب صورهِ على
الضمة من ذلك :

هو الناصر المنصور أكرم مصرخ إذا ما أتاه يبتغي النصر صارخُ

(١) السابق ، صـ ١٥٤ .

(٢) انظر : البلاغة العربية ، صـ ١٤٧ .

(٣) انظر السابق ، الموضع نفسه .

(٤) الديوان ، صـ ٦٨ .

(٥) السابق ، صـ ١٨٧ .

(٦) السابق ، صـ ١٥٤ .

(٧) انظر : الأسلوبية ، صـ ٢٠٨ .

ومحرز حمد نممته يد العلا
له شدّ زرا في الخلافة آزر
أدام له حكم الخلافة في الوري
وأيضاً قوله :

معوّدة طعن الفوارس في الوغى
وقوله عن الغني بالله :

عليم يزكّي علمه عمل به
وقوله لأبي عنان :

فخذها تبث العذر لا المدح إنه هو البحر قل هل يجمع البحر كاسب^(١)
فالقوا في السابقة وقعت فاعلا ناسب حركة الروي، وهو أشبه بالفضلة
في الكلام مثل : (جرّح الدارع الجرح)؛ إذ لا مزية للفاعل، وقد تحقق
الجرح بالفعل "جرّح"، وفي قوله (جاد الروض .. السحائب) كان الفاعل
متوقّعا؛ لأنه هو الذي يتسبب في الجود على الرياض فتأخيره يخالف الصنع
الفني للتركيب الذي يهدف إلى إثبات القيمة الشعورية لكل وحدات
التركيب .

ولبقية المفاعيل صلة بالتقديم والتأخير في التركيب خاصة المفعول فيه،
فقد تقدم على الفاعل في البيتين الآتيين :

وما اتبعت يوماً قسنطينة الهوى
وأنى بها بعد التي استكّ مسمعي
إذ قدم ظرف الزمان (يوماً) على الفاعل والمفعول به في البيت الأول،

(١) الديوان ، ص ٧٤-٧٥ .

(٢) السابق ، ص ٦٧ .

(٣) السابق ، ص ٤٣ .

(٤) السابق ، ص ٤٥ .

(٥) السابق ، ص ٩٣ .

(٦) السابق ، ص ١٣٣ .

وقدّم ظرف المكان (فوق) على الفاعل (مقالها)، وفي هذا حرص على تصور الظرف زماناً أو مكاناً خلال التركيب الفعلي؛ ولذلك وُضع بين عمدتي التركيب الفعل والفاعل.

ومن المفاعيل التي ورد تقديمها: المفعول لأجله في هذين الموضعين:
 وغيد يغادرن القلوب ذوائبا إذا جررت زهوا لهن ذوائب^(١)
 ولله يا لله فارس الذي غدا كاسمه والخيّل خوف الردى تردى^(٢)
 حيث جاءت (زهواً) مفعولاً لأجله تعلّل فعل الغيد، وقدّم هذا المفعول على نائب الفاعل (ذوائب) لترسيخ صفة الزهو عند تخيّل تلك الغيد، وفي البيت الآخر جاء المفعول لأجله (خوف الردى) بين الفاعل المقدم للابتدائية: (الخيّل) والفعل: (تردى) لبيان حضور هذا الشعور داخل ميدان القتال، وأنه مستمر وليس عابراً أو كان في بدء القتال.

كما قدّم المفعول المطلق على الفاعل في المطلع التالي:
 حظيت بعز الملك والشرف المحض ومكّن تمكيناً لك الله في الأرض^(٣)
 فالمفعول المطلق (تمكيناً) الذي أكّد فعله (مكّن) جاء قبل الفاعل (الله)، وهي جملة دُعائية أكّد الشاعر طلبه وهو يرفعه إلى الله عز وجل.
 وفي أسلوب الاستثناء يظهر أحياناً تأخير للمستثنى منه كقوله في أبيات متوالية عن الحرب:

وما أضحكت غير الظبا من مباسم ولا وردت غير الصوارم من خدّ
 وما نشرت غير العجاج ذوائبا وما نظمت غير الجماجم من عقد
 وما اتخذت غير الخيول مجالسا وما افترشت غير المآزق من مهد^(٤)

(١) السابق، ص ٤١.

(٢) السابق، ص ٩٢.

(٣) السابق، ص ١٧٣.

(٤) السابق، ص ٩٣.

ويظهر أن في ذلك تشويقاً^(١) لمعرفة الشيء الذي استثنى منه لأنها ألفاظ ترد في غير الحرب وهي: (مباسم، خدّ، ذوائب، عقد، مجالس، مهد) بل هي مما يكثر في الغزل ولقاء الأحبة، وتمثل انحناءات للمعنى غير متوقعة؛ فالتركيب بدأ وفق نمط لفظي حقيقي متعارف عليه في لغة الحرب وبأسلوب يُظن أنه استثناء مفرغ، فيفاجأ القارئ بما يخالف ذلك النمط الذي سار عليه؛ فالحقيقي انقلب مجازياً، ولغة الحرب انتقلت إلى لغة الحب، والاستثناء المفرغ تبين أنه استثناء تام^(٢).

وفي ختام إحدى القصائد يقول ابن الحاج:

عوفيت من ضر وأعطيت أجره ولا روّعت إلا عداك النوائب^(٣)
يلحظ تأخير مماثل لما سبق، لكن عامل القافية في هذا البيت أظهر من غرض البلاغة؛ لأن المستثنى منه أصبح بهذا الترتيب لأسلوب الاستثناء متوقعاً، فالترجيع الذي يُدعى به على الأعداء يستلزم معنى النوائب، وبهذا تعد فضلة معنوية.

ثالثاً: الاعتراض :

من العوارض التي تطرأ على التركيب أن يتخللها الجملة المعترضة وهي: أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكته سوى دفع الإيهام^(٤).

ويعد الاعتراض إحدى وسائل الإطناب في البلاغة العربية، ويُصنف في النحو العربي ضمن الجمل التي لا محل لها من الإعراب، لكن ما دام المجال هنا بصدد الدراسة الأدبية فسيتوسع مفهوم الاعتراض ليكون قريباً من

(١) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٣٣ .

(٢) الاستثناء التام: (ما ذكر فيه المستثنى منه) انظر : أوضح المسالك ٢/ ٢٢٢.

(٣) الديوان ، ص ٤٦ .

(٤) معجم البلاغة العربية ، بدوي طبانة، دار المنارة، جدة ، دار الرفاعي، الرياض، ط ٣ ، ١٩٨٨ م ، ص ٤٠٩ .

قانون (الإضافة أو الزيادة) ^(١) أحد القوانين التحويلية، ومطابقاً لتعريف ابن المعتز، وهو: (اعتراض كلام في كلام لم يتمم معناه ثم يعود إليه فيتممه) ^(٢) ومظهر الاعتراض قليل في شعر ابن الحاج، وهذا يشير إلى تمام التطابق بين قالب التركيب والمحتوى التعبيري بأدواته الأسلوبية؛ إذ لم يحشد بينهما ما ينبّه أو يرشد إلى المغزى المعنوي إلا قليلاً، وربما رأى أن الاعتراض إشارة تخاطب العقل الواعي فتكون سبباً في تقطع الاتصال بالعقل الباطن، ومراد الشعراء الأساس التخاطب مع ما يحتويه العقل الباطن من انفعالات ومشاعر وميول .

والاعتراض الوارد في شعر ابن الحاج على ثلاثة أنواع منها: ما كان لتحديد المعنى، وثانيها: ما كان لتأكيد، وثالثها: لزيادته . وفيما يأتي عرض لها:

(١) ما كان لتحديد المعنى بقصد الحد من شموله أو شمول الخطاب به، فهو قليل، ويكون التحديد بالشرط كقوله :

ألا إن مثلي - إن تغزل - مخطئ ^(٣)

فقد قلل نسبة الخطأ إلى مثله، وحصره بقوله (إن تغزل)، وهو شرط اعترض بين اسم إن وخبرها .

ومنه تحديد جهة الخطاب بالمعنى كي يعلم المخاطب أنه المعنى بهذا المعنى، ويكون باستخدام النداء، كقوله :

فاسمع - محمد - حمدها ^(٤)

وحذف أداة النداء وأبقى المنادى (محمد) الذي اعترض بين فعل الأمر (اسمع) ومفعوله (حمدها)؛ وقد اختار أن يجعل نداء الممدوح بالعلم لأجل الجنس

(١) انظر: الشائيات المتغايرة في كتاب دلائل الإعجاز ص ٣٦-٣٧ .

(٢) البديع، عبد الله بن المعتز الخليفة العباسي (٢٩٦هـ)، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة

عيسى البابي الحلبي، مصر، ١٣٦٤هـ، ص ١٠٨

(٣) الديوان، ص ٣٩.

(٤) السابق، ص ٦٥.

الاشتقاقى بينه وبين كلمة (حمدها)، فأفاد الاعتراض أن ثمة صلة بين اسم المدوح وحمد القصيدة .

وفي قوله أيضاً :

وقفوا بي - أهيل ودي - قليلا مسقط الدمع من عيون السبايا^(١)
 جاء الاعتراض بين الفعل (قفوا) ومفعوله (قليلا) الذي يصح أن يعد مطلقاً من نيابة الصفة عن المصدر، والتقدير (وقوفاً قليلاً)، ويصح أن يعد ظرفاً بمعنى وقتاً قليلاً، وكان الاعتراض بندا محذوف الأداة ، ويُلاحظ أن المنادى مصغر، والتصغير فيه لأجل التمليح، فالحذف والتصغير في الاعتراض صبغا التركيب باللطافة والرفقة .

على أن النداء المعارض أحياناً مع تحديده للمعنى من حيث جهة الخطاب فإنه يضيف لمحات تؤيد المعنى كقوله :

فاصفح وكن بي من قبولك مظهرا - يا صاحب الوجه الجميل - جميلاً^(٢)
 كأنه بالنداء قد بين أن المخاطب أهلاً لإسداء الجميل ما دام متصفاً بالوجه الجميل، فأنت جميل الخلق فكن جميل الخلق.

٢. ما كان لتأكيد المعنى في الاعتراض : ومنه القسم كقوله :

رمانى بداء وهو - والله - داؤه وإن يسأل الحق الذي بان يشهد^(٣)
 حيث وقع القسم بين المبتدأ (هو) وخبره (داؤه) ، وقبل البيت :

ودع عنك ما قال العدو فإنه بفاسٍ أتى بالزور فعل تعمّد
 فيتضح أن القسم أراد به تأكيد الدفاع عن نفسه، والرد على من رماه بالزور كما يقول ابن الحاج، وقبل أن يصرح باتهام عدوه بكلمة (داؤه) أتى بالتوكيد على هيئة القسم .

ويكون تأكيد المعنى بنفي اعتقاد غيره كقوله :

(١) السابق، ص ٢١٧ .

(٢) السابق، ص ٢١٤ .

(٣) السابق، ص ٩٠ .

فذاك امرؤ للملك - لا شك - غاصب^(١)

إذ وقع بين المبتدأ (امرؤ) وخبره (غاصب) جملة: (لا شك) المؤلفة من لا النافية للجنس واسمها (شك) وخبرها المحذوف، وهي تنفي أن يخطر شك على ما قاله.

ومن التأكيد تعظيم^(٢) ما يرد في الجملة للإشارة إلى مكانة المعنى، ومنه: وجاء من الله الكتاب بمدحهم ألا إن مدح الله - جل - هو المدح^(٣) فقد دخل بين اسم إن وخبرها جملة اعتراض لتعظيم الله سبحانه، وهي (جل) للدلالة على مكانة الأنصار؛ إذ صدر الثناء عليهم من العظيم الجليل. وقد يكون تأكيد المعنى ولفت النظر إليه والتنبيه^(٤) بتوبيخ المخاطب حتى يهتم لما يُقال، ومن ذلك:

طلبت لدى أفعاله خفض عيشتي فقال: أي في الأفعال - ويحك - من خفض^(٥) يظهر أن كلمة (ويحك) قد توسطت بين الخبر المقدم (في الأفعال) والمبتدأ المؤخر المجرور بمن الزائدة.

٣. ما كان لزيادة المعنى ، فتكون على صور منها: بيان سبب الفعل^(٦) كقوله:

وقولوا -وبعض القول يشفي صدورنا ويعرب عما في الجوانح من سر-
أحتى حطام الأرض أصبح كاسيا لها وأراها رفعة الشأن والقدر^(٧)
فقد أتى اعتراض بين: (قولوا) والقول: (أحتى...)، وكان الاعتراض تعليلا لطلب القول وهو شفاء الصدر مما يكتمه والإعراب عما يسره.

(١) السابق ، ص ٤٢ .

(٢) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٩٠ .

(٣) الديوان ، ص ٧٠ .

(٤) انظر : في البلاغة العربية ، ص ١٨٨ .

(٥) الديوان ، ص ١٧٦ .

(٦) انظر: البلاغة فنونها وأفنانها ، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان، عمان-الأردن، ط ٦، ١٤٢٠هـ، ص ٥٢٢

(٧) الديوان ، ص ١١١

وفي بيت آخر وهو:

ومما شجاني - والشجا يبعث الشجا - نسيمٌ عليل كاد يشكو من الفقد^(١)

فصل فيه بين الفعل (شجاني) وفاعله (نسيم) بتعليل يبين سبب انتقاله من شجا الأحبة إلى شجا الطبيعة، وجملة الاعتراض هي: (والشجا يبعث الشجا)، وقبل البيت:

ولم أنسهم لما تهاووا وعرسوا كسرب القطا حامت على مورد ثم
وما جدّوا للقلب شوقاً وإنما أكبوا يطيطون الشرار من الزند
ويُعد سوق الجملة للاعتراض هو ما يُحسب من صنعة الشاعر، أما
الجملة نفسها فقد أخذها من متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالكا:

فقلت له إن الشجا يبعث الشجا فدعني فهذا كله قبر مالك^(٢)
ومما يضاف إلى المعنى التعجب:

ولله - يالله - فارس الذي غدا كاسمه والخيّل خوف الردى تردى^(٣)
فالأسلوب في: (يالله) خرج عن الاستغاثّة إلى معنى التعجب^(٤)، وأكثر
ما تكون زيادة المعنى ما جاء لأجل أن يحيط القارئ بالحال؛ ليكون بها
التعاطف مع الشاعر^(٥)، ويكثر هذا النوع من الاعتراض في الوجدانيات،
كقوله:

وقد نسيت ولا أنسى - وإن هي قد أضحى غرور الأماني من أمانيتها -
بدورٍ تم على قضب على كذب تبدو بأفقيين من قلبي وواديها^(٦)

(١) السابق، ص ٨٤.

(٢) ديوان الحماسة، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي (٢٣١هـ)، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية،

بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ص ١٤٢.

(٣) الديوان، ص ٩٢.

(٤) انظر: أوضح المسالك ٤/٤٨.

(٥) انظر: البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني) ٥٠٢.

(٦) الديوان، ص ٢٠٣.

فالشاعر يقول: إنه قد صار ينسى لكبره - كما يفهم من البيت السابق
على البيت المذكور :

وأعصر ذهبت عني وقد ختمت رحيق أنسي بمسك من لياليها
- لكنه لا ينسى .. "بدور تمّ"، وبين الفعل وكلمة " بدور " جاء الكلام
معتزلاً ليوضح شعور الطرف الآخر في الحب الذي يقدم الأمانى الخادعة.
وفي قصيدة أخرى :

ولي بأهل الحمى - يدرى الحمى - كلفاً وطول مبيكى على عهد به فرطاً^(١)
فقلوله (يدرى الحمى) نفي للعذر بجهلهم حينما تركوا الشاعر كما قال:
وما اصطباري وقد زُمت رحائلهم وللترحل حادي العيس قد نشطاً
وفي هذا الاعتراض زيادة في التحسر^(٢) على رحيلهم، إذ تركوه، ولم
يراعوا مشاعره .

(١) السابق ، صـ ١٢٥ .

(٢) انظر : في البلاغة العربية ، صـ ١٨٩ .

المبحث الثالث : المستوى الدلالي .

أتناول في هذا المبحث البنية الدلالية في شعر ابن الحاج، مفيدا من علم الدلالة الذي يعني: (دراسة معنى الكلمات) ^(١)، فأدرس المحتوى المعنوي من خلال مرجعياته التي يُحال مدلول لفظ ما إليها.

وعلى هذا فإنه يختلف عن الفصل الأول الذي يعرض الموضوعات والمعاني مباشرة، أما هنا فالكلام يدور على المرجع والعلاقة لبيان بعض طرائق الشاعر في بناء المكون الدلالي، وهو المكون الثالث وفق القواعد التحويلية في اللغة ^(٢).

ويظهر ابن الحاج قد اعتنى بالجانب الدلالي من خلال تنويع مرجعياته كما سيأتي - إن شاء الله - ومن مظاهر عنايته بالدلالة أنه يتوخى الدقة فيها في عدة مواضع من شعره كقوله في تفضيل الممدوح :

يا خير ملك سما بأرض أندلس وللجهاد بها نحو العداة مشى
وأفضل الخلفاء الراشدين بها والشاغل الروم عن أسائهم ^(٣) دهشا
وأكرم العادلين الناصرين لها نصرا قلوب العدا بالرعب منه حشا ^(٤)
لقد تصدرت صيغ التفضيل ثلاثة الأبيات (خير، أفضل ، أكرم)،
وعلى الرغم من أنها في استهلال النص وفي مقام المدح وهما مرتع خصب
لإطلاق الأوصاف والمبالغة في ذكرها، إلا أن الشاعر قيد كل وصف من
التفضيل حتى لا يتجاوز رواسخ أثبتها المعتقد والتاريخ قد ثبتت في عصر
صدر الإسلام؛ فجاء التقييد يُحدّد الأندلس مجالا لأحقية الممدوح بتلك

(١) انظر : علم الدلالة ، بيار غيرو ، ترجمة أنطوان أبو زيد - منشورات عويدات ، بيروت _ باريس ، ط ١ ،

١٩٨٦م ، ص ١٠ .

(٢) انظر : الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة) ، ص ١٦ .

(٣) الأساء: جمع آسٍ وهو الطبيب، وقد يكون الأنسب للبيت كسر الهمزة، "إساء" أي الدواء، ليكون المعنى أن

الممدوح أشغل الروم عن مداواة جرحاهم، انظر: لسان العرب، ١/١٠٨ .

(٤) الديوان ، ص ٢٠١ .

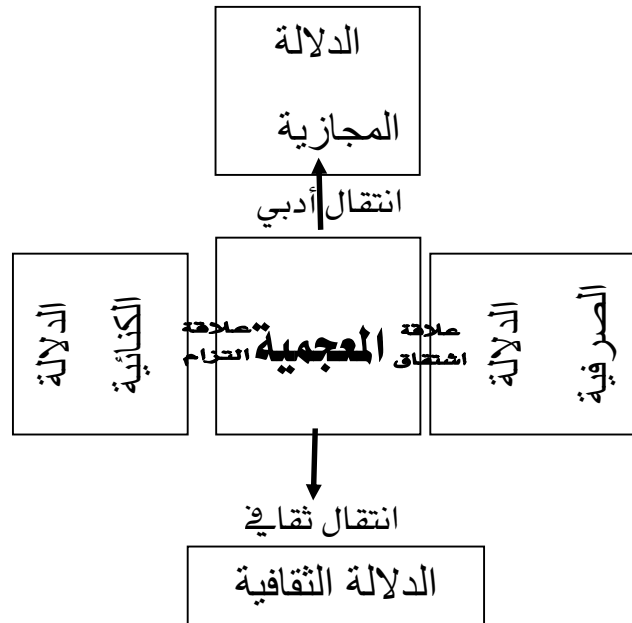
الأوصاف بقوله: (بأرض أندلس) بعد الوصف الأول، وبقوله (بها) بعد الوصف الثاني، و(لها) بعد الثالث.

وحتى لا يقع في تعميم جائر يمس أهل الهند حين وصف اقتحام السيوف لنار الوغى في قوله :

تجود على نار الوغى بنفوسها كأن سيوف الهند بعض بني الهند^(١)
 فاستخدم كلمة (بعض) ليدل على فئة دينية من أهل الهند من شعائرها
 حرق الجسد بعد الموت^(٢)؛ فهذا التبويض منع تعميم الدلالة أو إمكان أن
 تعد تعميمًا .

وقد تعددت الدلالة في شعر ابن الحاج، فمنها الدلالة الأساسية لكل دالٍّ
 وتسمى الدلالة المعجمية، وعنهما تنبثق دالتان متصلتان بها ومحافظتان على
 دلالتها مع تميزها بدلالة إضافية تقترن بالدلالة الأساسية الموجودة في الدلالة
 المعجمية، وهما: الدلالة الصرفية، والدلالة الكنائية.

وتأتي دالتان أخريان خارجتان عن الدلالة الأساسية (المعجمية)، وهما
 الدلالة المجازية التي تمثل انتقالاً أدبياً، والدلالة الثقافية التي تمثل انتقالاً
 ثقافياً ومعرفياً .



(١) السابق، ص ٩٤ .

(٢) انظر في ذلك: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، إشراف: د. مانع الجهمي، دار الندوة العالمية، الرياض، ط ٣، ١٤١٨هـ، ٧٣٩/٢.

أولاً: أنواع الدلالة :

١- الدلالة المعجمية :

تمثل الدلالة المعجمية الأصل في معنى الكلمة؛ لذلك تسمى المعنى الأساسي أو المركزي^(١)، وتمثل الدلالات الأخرى الانحراف عنها، وهي مصاحبة لجميع الكلمات، وتمثل وحدة المعنى^(٢) الذي يشترك فيه أفراد المجتمع فكانت تنعت بالدلالة المركزية .

ثم إن الدلالة المعجمية قد توصف بالدلالة الاجتماعية إذا كانت مألوفة لدى أفراد المجتمع عامة، وتفقد هذا الوصف إذا كانت غريبة يُعوّل في فهم معناها إلى كتب المعاجم^(٣).

وابن الحاج يغلب على شعره استخدام ما فصّح ووَضّح ، حيث غلب على المعجم الشعري لديه أن تكون كلماته ذات المرجع الدلالي المعجمي اجتماعيةً تمثل الحصيلة اللغوية الفصيحة المطروقة في أفهام المتأخرين؛ فقد ابتعد معجمه عن معجم الشعراء المتقدمين من العصر الجاهلي إلى الأمويين واقترب كثيراً من المعجم العباسي، ويدل أيضاً على اجتماعية دلالاته المعجمية تفاعل شعره مع واقعه؛ فيخاطب به السلاطين، وينقل إليهم مشاعره وآراءه ونصائحه وطلباته، من ذلك أنه يرسل إلى السلطان على بعد بالأبيات:

دعوا أدمعي شوقاً للقياكم تجري^(٤)

ويكون في تلك المجالس السلطانية ما يعد من المحافل الأدبية^(٥).

(١) انظر : علم الدلالة ، د . أحمد عمر مختار ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢م ، ٣٦ .

(٢) انظر : علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ، د . هادي نمر ، عالم الكتب الحديث ، عمان الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص١٧٧ .

(٣) انظر : دلالة الألفاظ ، د.إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٣ ، ١٩٧٦م ، ص٥٠ .

(٤) الديوان، ص١٠٤ .

(٥) انظر مثلاً : فيض العباب ، ص٢٤١-٢٤٦ .

وفي إنشاء القصائد في المناسبات^(١) والأحداث وتبادل المقطعات مع أصحابه من العلماء والأدباء علامة على اجتماعية معجمه، أي تمثل لغة مجتمع السلطة والعلم والأدب، أما المستوى الشعبي فلا يُجزم بذلك، وإن كان الأصل أن التقارب بينه وبين مستوى النخبة موجود .

ولا يترك المؤلف إلى الغريب الذي تظهر غرابته بين مفردات المعجم الشعري في عصره، إلا في حالات ثلاث :

١- إذا التزم رويًا تتدر الكلمات التي تجيء وفقه، مثل روي الغين فقد جاء بالغريب في لفظه، مثل صاغي، وفواغي في قوله :

ولكنني أشكو بنيران زفرتي وطوفان ماءٍ من دموعي صاغ^(٢)
وقوله :

وعوجا عليه بالهناء كأنه أزاهر يذكو عرفها وفواغ^(٣)

٢- إذا أطال النص حاول أن يقلل من تكرار القوافي؛ فيأتي بالغريب، مثل قصيدة :

إن الخمول تلوح بين عراص بتعلل العُشّاق ذات نواص^(٤)
التي بلغ عدد أبياتها (١٠٥) ، فقد جمعت الغريب في دلالاته وفي لفظه
مثل : ، (الإغفاص^(٥)، مُصاص^(٦)، القُعاص^(٧)، إقعاص^(٨)، غفاص^(٩)،
عرّاص^(١٠)) والغريب في اشتقاقه مثل: (إغصاص :من غصّ)، (استنكاص:

(١) انظر : مثلاً عن شهر رمضان : الديوان ، ص١٠٣ ، وعن الاحتفالات الدينية ، السابق ، ص٩٩ .

(٢) صاغي: من صاغ الماء في الأرض إذا رسب فيها، انظر: لسان العرب، ٣٠٧/٨ .

(٣) الديوان ، ص١٨١ ، وفواغي: جمع فوغة، وهو أول ما يفوح من الطيب، انظر: لسان العرب، ٢٣٩/١١ .

(٤) الديوان ، ص١٦٥ .

(٥) الإغفاص من الغفص وهو الذي يتخذ منه الحبر، انظر: لسان العرب ٢٠٧/١٠

(٦) المصاص: خالص كل شيء، السابق ٨٥/١٤ .

(٧) القعاص: داء يأخذ في الصدر، السابق: ١٥٣/١٢

(٨) الإقعاص: من أقعصته إذا قتلته قتلاً سريعاً، السابق، الموضع نفسه .

(٩) الغفاص من غافص الرجل إذا أخذه على غرة، السابق: ٦٦/١١ .

(١٠) العرّاص: السحاب إذا أرعد وأبرق، السابق ٩٨/١٠

من نكص)، (نصّاص : من نص) ، (استقصاص: من قص) ، (استحراص: من حرص) ، (استفحاص: من فحص) ، (استرصاص: من رصّ) .

٣- إذا التزم فنّاً بديعاً فإنه يضطر إلى الاستعانة بالمستودع اللغوي ولو كان نزر الاستعمال، ويظهر هذا في قصيدته التي التزم فيها الجنس التام في كل أبياتها^(١):

ويداه أحسّتا ممتطيهما بلها ما قد فضّ جيش لهما
مُنهد الجيش راع كل عدوّ بوغى ما أثار نقعاً وغاما
فالبيت الأول جناس بين التركيب (لُهى ما) مع المفردة (لها ما)، واللى:
أفضل العطايا^(٢)، واللهم: الجيش الكثير^(٣).

والبيت الثاني بين التركيب (وغى ما) والمفردة (وغاما) . والواو فيها للعطف، و"غام" فعل بمعنى أثار الغيم^(٤).

وابن الحاج في استخدامه للمفردات وفق دلالاتها المعجمية لم يمنعه ذلك من إضفاء لمساته عليها والإفادة منها في الصنع الأدبي من خلال توظيف العلاقات الدلالية بين الكلمات، وسيأتي - إن شاء الله - نماذج نصية توضحها، ويحسن هنا أن تُذكر بعض الظواهر في استخدام العلاقات الدلالية بصفة عامة على مستوى الديوان ، منها :

- أفاد من الاشتراك اللفظي، وهو: (اتفاق اللفظ واختلاف المعنى)^(٥)
في فن الجنس كثيراً، الذي يبرز في شعره خاصة المقطعات، كقوله :
فكأنما الأجفان أجفان الظبا وكأنما الأشفار حدّ شفار^(٦)

(١) انظر : الديوان، ص ١٤١-١٤٣ .

(٢) لسان العرب، ٢٤٧/١٣ .

(٣) السابق، ٢٤٥/١٣ .

(٤) انظر : السابق، ١١٢/١١ .

(٥) انظر: المزهري في علوم اللغة وآدابها، جلال الدين السيوطي (٩١١هـ)، شرح وتعليق : محمد جاد المولى بك

وآخرين ، المكتبة العصرية ، لبنان ، ١٩٨٦م ، ٣٦٩/١ .

(٦) الديوان ، ص ١١٩ .

فقد أورد في الشطر كلمة أجفان مرتين، ولكل منهما دلالة معجمية،
أولاهما للعيون، والأخرى للسيوف.

كما أفاد من الاشتراك في فن التورية، كقوله :

ومالي هجاء فاعجبين لشاعر وكاتب سر لا يقيم هجاء^(١)
وفرق التورية عن الجناس أنها في لفظ واحد له دلالة معجمية مقصودة
ودلالة معجمية أخرى موهومة، كما في كلمة هجاء .

- استغل الترادف اللغوي لتحقيق الشمول الحر في لقوا في ديوان مزاين
القصر؛ حيث يكرر المعنى بين القصائد ويبدل الألفاظ، ويُعد الترادف
سبيلا إلى (طرق الفصاحة.. وذلك لأن اللفظ الواحد قد يتأتى باستعماله مع
لفظ آخر السجع والقافية)^(٢)، فقد قال في القصيدة المختومة بالتاء :
يبيدي غداة الجود معجب لينه وله غداة الحرب أعظم قسوة^(٣)
ثم عاد وكرر المعنى في قافية الظاء واستبدل الغلظة بالقسوة.

ملك الملوك اللينين شمائلًا والمغلطين على العدى إغلاظا^(٤)
ويتحدث عن العدو فيذكر شقاه في قافية:

وجاهدتهم خير الجهاد ممتعا بأي نعيم كان للمعتدي شقا^(٥)
وتعاسته في أخرى:

أبدى به ملك الملوك محمداً عزاً رمى الأعداء بالإتعاس^(٦)
ويذكر أن الغني بالله قد فتح الباب المغلق في قافية القاف والباب المرتج
في قافية الجيم :

(١) السابق، ص ٤٠.

(٢) المزهري في علوم اللغة وآدابها، ١ / ٤٠٦.

(٣) الديوان ص ٥١.

(٤) السابق ص ١٢٧.

(٥) السابق ص ١٩٤.

(٦) السابق ص ١٩٨.

ودوّخت أرض الروم بالسيف فاتحا من النصر بابا كان قبلك مغلقا^(١)

ردت بها الدنيا نضارة حسنها وغدت تفتّح كل باب مرتج^(٢)

وفي الغزل وصف الأسى بنار توقد في قافية الدال:

وحتى نسوم الربع نار صباة توقد منها بالأسى ما توقدا^(٣)

وفي قافية الناء - وهي قليلة الاستعمال - أتى بلفظ غريب لأجل القافية،

وهو: تأريث، فقال :

ودع عنك تأريثا لنار خيامهم ونار الأسى في أضلع الحب أرث^(٤)

والتوقد والتأريث بمعنى واحد^(٥).

وفي الترادف مظهر آخر في شعره هو العطف بين لفظين مترادفين، من

ذلك عطفه بين الكرم والجود .

وما هو إلا الغيث سوف يجودنا بأكرم من غيث السماء وأجودا^(٦)

وبين الحصر والعد في موضعين، الأول :

وكان له من معجزات سواطع تجل عن الحصر المواصل والعد^(٧)

والثاني:

فلله عينا من رأى يوم فتحها عجائب قد جلت عن الحصر والعد^(٨)

وكذلك الملجأ والملاذ عطف بينهما :

يتساءل الحساد عنه كأنهم لم يجعلوه ملجأ وملاذا^(٩)

وبين البخل والشح :

(١) السابق ص ١٩٤ .

(٢) السابق ص ٦٠ .

(٣) السابق ، ص ٨٠ .

(٤) السابق ، ص ٥٤ .

(٥) انظر: لسان العرب، ٨٣/١ .

(٦) السابق ، ص ٧٧ .

(٧) السابق ، ص ٨٦ .

(٨) السابق ، ص ٩٣ .

(٩) السابق ، ص ٩٧ .

أولئك أنصار النبي تزامروا فلا البخل مما يَعْرِفُونَ ولا الشح^(١)
وبين الوقد والالتهاب :

وروض ممحل جذب المراعي سريع القيظ وقدا والتهابا^(٢)
وبين الصبر والتجلد :

وقد أجهدت عوج الركاب لبانة ثنت كل صبر دونها وتجلد^(٣)
وبين اليأس والقنط :

أعلى الملوك الذي حلت مواهبه تلك التي لم تدع يأساً ولا قنطاً^(٤)
وعطف بين الفعلين تخير وانتقى :

وأنت لأهل الأرض خير خليفة تخير أعلاق المفاخر وانتقى^(٥)
وحتى أسماء الصحراء قد عطف بينها في حشو البيت :

كأن الفلا والبيد منذ حوتهم قلوب حوت أسرار حب وعرفان^(٦)
ولهذه الظاهرة آراء حسب الرأي في ظاهرة الترادف في اللغة العربية،
فراي يجيز ذلك العطف بناء على وجود فروق بين الألفاظ المترادفة؛ حيث:
(إن في كل واحدة منهما معنى ليس في الأخرى)^(٧)؛ لأن (اختلاف العبارات
والأسماء يوجب اختلاف المعاني)^(٨)، وعلى هذا الرأي صُنِّفَت كتب الفروق
اللغوية؛ كي تكون مرجعاً لمعرفة الاختلاف بين المترادف من الكلم.

والرأي الآخر في المسألة ينكر الفروق، ويقول بالتطابق التام بين
المترادفات، لكنه في الحكم على العطف بينها مختلف: فقولٌ يجيز

(١) السابق ، ص ٧٠ .

(٢) السابق ، ص ٤٧ .

(٣) السابق ، ص ٨٩ .

(٤) السابق ، ص ٢٥ .

(٥) السابق ، ص ١٩٤ .

(٦) السابق ، ص ١٥٥ .

(٧) الصاحي ، ص ١١٦ .

(٨) كتاب الفروق ، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (٣٩٥هـ) ، تحقيق : د . أحمد سليم الحمصي ، نشر

: جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٤م ، ص ٢٤ .

العطف؛ لأنه من التأكيد والمبالغة^(١)، وقول ثانٍ يخصه بالقوافي، ويَعُدُّه من الضرورة^(٢)، فلا يقبل قول ابن الحاج: (كَأَن الفلا والبيد)؛ لأنه وقع في الحشو، ويجيز الأبيات الأخرى التي وقع العطف فيها في القوافي؛ لأن الشاعر مضطر إليها؛ والمضطر يحل له ما يحرم عليه^(٣).

وقول ثالث: يعيب العطف مطلقاً، ويصف الشعر المحتوي على مثل هذا العطف بـ(الرديء النسج)، والأبيات بأنها (المستكرهة الألفاظ، القلقة القوافي)^(٤)، وأنَّ الكلمة المعطوفة فضل، (وإن كان قد جاء من هذا الجنس في كلامهم كثير)^(٥).

وربما يظهر مما سبق أن اللغويين يقبلونه، والمتأدبين يعيبونه بإطلاق أو في الحشو فقط، حتى إن أبا هلال العسكري قد قبله وأجازه في كتابه اللغوي (الفروق)، وعابه في كتابه الأدبي (الصناعتين)؛ وقد يكون سبب ذلك أن العطف قد يستساغ في لغة النثر التوصيلية التي تقبل تقصي المعنى والإحاطة به وذكر أوجه مختلفة منه والسعي إلى توضيحه ولا يستساغ مثل هذه الدقة والإحاطة في لغة الشعر القائمة على الإيحائية.

- ومما يُظهر عناية ابن الحاج بالدلالة المعجمية انتقاؤه للكلمات

(١) انظر: المزهر في علوم اللغة وآدابها، ص ٤٠٤ - الصاحبي، ص ١١٥ .

- شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (٤٢١هـ)، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٧م، ١ / ٢٢٢ .

(٢) انظر المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ضياء الدين نصر الله محمد بن الأثير الجزري (٦٣٧هـ)، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ١٥٩/٢ .

(٣) السابق، الموضع نفسه .

(٤) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ)، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط ٣، د. ت، ص ١٤٠ .

(٥) كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، (٣٩٥هـ)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨١م، ص ١٢٤ .

المتقابلة معنى ليصوغ منها فن الطباق^(١) والمقابلة^(٢)، حيث يعد التضاد المعنوي في شعره مسلكاً في تكوين المحتوى الفكري لإنتاجه، فكان إذا التقط معنى وذكره انتقل إلى ضده، على نحو لافت في شعره، مثل :

وكان الهوى هزلاً فلما تلوته بمن في القباب الحمر عاد إلى الجد^(٣)
فيا قلب لا تذهب على القرب حسرة فأحسن في قرب وفاءك في بعد^(٤)
ومنه طباق السلب الذي يكون بذكر الشيء مثبتاً ومنفياً^(٥) :

وإن بقاع الأرض كالناس بعضهم غدا غير مجدود وآخر ذا جد^(٦)
ويكاد يكون ابن الحاج لغوياً حين يعتمد إلى التأمل الحرفي في الكلمة
بتقليب حروفها وبث المعاني منها، فيرى الترس حاملاً لمعنى الستر :

أنا الترس قد أنشئت بالأمر عدة ليوم جهاد مطلع غرة النصر
فلاقوا بي الأعداء في زحفهم ولا ولا تبالوا بقرع الزرق والبيض والسمر
ولا تتكروا ستري لمقتل حاملي ففي اسمي كما شاهدتم أحرف الستر^(٧)
ويذكر من يشاركه في تقليب إحدى الكلمات :

وثغر ثاني الرد عن لثم دره كأن رقيبي قدم الرء من در^(٨)
وفي موضع يبين اشتراك الأمانى والمنايا في الأصل تشاؤماً منه في حصول
ما يتمنى :

أتمنى لقاءها والأمانى ضمنها أودعت حروف المنايا^(٩)

(١) الطباق: (الجمع بين متضادين .. في الجملة) ، معجم البلاغة العربية ، ص ٣٦٣ .

(٢) المقابلة: (أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك) ، السابق ، ص ٥٢٥ .

(٣) الديوان ، ص ٩١ .

(٤) السابق ، ص ٩٢ .

(٥) انظر معجم البلاغة العربية ص ٢٧٥ .

(٦) الديوان ، ص ٩٣ .

(٧) السابق ، ص ١١٦ .

(٨) السابق ، ص ١٠٦ .

(٩) السابق ، ص ٢١٦ .

ويذكر أيضاً ما يعتري اللفظ من تصحيف في نقط الأحرف :

ويا حسن فتح عمّ تصحيفه العدى ومقلوبه وافى لهم مزعج الوفد^(١)
ويقصد بتصحيف (فتح) الذي عمّ العدا (قبح)، والمقلوب (حتف)، وقال
أيضاً :

بعث الغيث للنوافح منها نقطة آخرها فعادت نوافج^(٢)
٢- الدلالة الصرفية :

من أنواع الدلالة ما (يستمد عن طريق الصيغ وبنيتها)^(٣)؛ ففي اللغة العربية بُنى صرفية تشترك في دلالتها على الوصف مثلاً، لكنها تختلف من حيث صيغها في الأداء الدلالي، فاسم الفاعل يدل على وصف طارئ، وصيغة المبالغة تدل على تكثير ذلك الوصف وتكراره، والصفة المشبهة تكون للثابت منها، واسم المفعول يدل على أن الصفة مكتسبة بالتلقي، واسم التفضيل يدل على الموازنة^(٤)، وقد تُذكر الصفة مجردة بلا انتماء إذا أُكتفي بالمصدر، ويُلاحظ في نصوص ابن الحاج اختلاف نوعي في توظيف تلك الصيغ الصرفية على نحو يؤثر في الدلالة.

ففي قصيدته التي عدد أبياتها (٣٩) بيتاً ومطلعها :

ألا ارتقبوا هذا الهلال الذي بدا من الغرب مرفوعاً على أفق الهدى^(٥)
اخترتُ هذه القصيدة مجالا للدلالة الصرفية؛ لأنها متحدة الموضوع، متنوعة المضمون، مختلفة الظروف؛ فموضوعها المدح فقط، فليس فيها تعدد للموضوعات، ومن مضامينها: التهنئة بعودة ابن الغني بالله، والفرح بقدومه، ووصف رحلته البحرية، والحديث عن الحاكم وولي عهده العائد،

(١) السابق، ص ٩٤ .

(٢) السابق، ص ٦٦ .

(٣) دلالة الألفاظ، ص ٤٧ .

(٤) انظر: المغني في علم الصرف، د. عبد الحميد السيد، دار صفاء، عمان، ط ١، ٢٠٠٩ م، ص ٢٠٠ - ٢٢٢ .

(٥) الديوان، ص ٧٧ .

وشملت القصيدة ظروف الزمان من ماضي الغني بالله ومستقبل ولي عهده
ذي الأثر في الأندلس وأهلها :

وما هو إلا الغيث سوف يجودنا بأكرم من غيث السماء وأجودا
ليهني جياذ الخيل أن ركوبه ليكسبها المجد الرفيع المخلدا
ويهني سيوف الهند أن ضرابه ليبقي بها الفخر الصريح المؤكدا
ويهني رماح الخط أن طعانه ليورثها العز المشيد المشيدا
وفي القصيدة تعدد للأماكن: كالسما والأفلاكها، والبحار وأمواجهها
والغصون وأزهارها:

ألا ارتقبوا هذا الهلال الذي بدا
ويا بحرهما رفقا ببحر حملته
فعاد إلى غصن الخلافة زهره

فالقصيد إذن مجال وصفي رحب يمكن ملاحظة المستوى الدلالي
الصريفي فيها، وقد اتضح فيها ما يأتي :

- مجيء اسم الفاعل (١٤) مرة، مثل: (المقيم، عاجلا، كاملا)، وعن
البحر (مزيدا) و(مرتج الجوانب)، وعن الممدوح: (مظهر، مُنعم)،
وقد يأتي جمعا مثل: (سجدا) .
- مجيء اسم المفعول (٨) مرات مثل: (مرفوع، المحلى)، وفي القوافي
(مؤيدا، مفردا، مخلدا، مؤكدا، مشيدا)، ولا يدخل فيه اسم
الممدوح: (محمد)؛ لأنه انتقل من الوصفية إلى العلمية .
- مجيء صيغ المبالغة (١٢) مرة، أكثرها صيغة (فعل): (أمير، بشير،
ولي، قرير)، ومنها ما خُتم بتاء المبالغة (خليفة)، ومنها ما كان في
غير الثلاثي (شبيه)، وصيغة (فعل): (ملك) .

- مجيء الصفة المشبهة (٦) مرات، مثل: (سيّد ، كريم)، ومنها ما جاء على صيغة اسم الفاعل ويعد صفة مشبهة؛ لدلالته على الثبوت وإضافته إلى الفاعل^(١) : (واجب الإنصاف ، عاطر الشذا) .

- مجيء اسم التفضيل ١٥ مرة، منها (٤) مرات كان مفرداً (بأكرم من غيث السماء وأجودا)، و(٧) مرات جاء مضافاً إلى معرفة (أجل الناس ، أجل ملوك الأرض ، وأملاهم)، والباقي أضيف إلى نكرة: (أكرم زينة، خير والد، خير منعم) .

وفي القصيدة أورد الشاعر بعضاً من الصفات المجردة عن الانتماء إلى موصوف بالاكْتفاء بمصدر الصفة، بمجموع بلغ: (٢٤) مصدرًا مثل : الهدى، السعد، البأس ، جمالا ، الفخر ، قدر ، العز ... ، وترجع كثرة المصادر لكونها تحوي الأحداث التي شملت وقائع القصيدة، وكذلك الانطباعات التي يراها الشاعر أنها عمّت الأندلس من السعد والفخر والعز، وهي تعد نتيجة عمل الممدوح وأثره، وقد غلب الوصف المتجدد الطارئ على الثابت بالنظر إلى قلة الصفة المشبهة إزاء اسم الفاعل وأمثلة المبالغة؛ لأن الشاعر يتنقل في الوصف في مشاهد مختلفة، فكان يذكر من الأوصاف ما يطرأ عليها، إضافة إلى أنه فضّل المصدرية في الثابت من الأوصاف؛ لشمولها كما تقدم، فاختر (السعد) و(العز) و(الجمال) على سعيد وعزيز وجميل .

وفي اسم المفعول مدح للشخصين اللذين تتعلق بهما القصيدة: الأب الحاكم وابنه النائب؛ فمدح الابن بأنه: (مرفوع على أفق الهدى)، وبأنه (عضد السيف المحلّى)، وبأنه صاحب (المجد الرفيع المخلّد) و(العز المشيد) و(الفخر المؤكد)؛ وفي هذا مدح للابن بتلقي تلك الصفات، ومدح أيضاً لمن تسبب في إكسابه لها وهو والده الذي رفعه وحلّى به السيف وخلّد له مجد الدولة وشيّد عزها وأكّد فخرها، وقد كثر اسم التفضيل في القصيدة بصورة تتفوق على قصائد أخرى، واللجوء إليه في الوصف بموازنة الموصوف

(١) انظر : المغني في علم الصرف ، ص ٢١١-٢١٢ .

مع غيره؛ لأجل أن يكون دليلاً على تميّزه، وذلك إذا خلت مناسبة القصيدة من شاهد واقعي يؤيد أوصاف الشاعر، فلو وازن القارئ بين هذه القصيدة مع أخرى تحوي حدثاً يعد منجزاً للممدوح لألفى اسم التفضيل قد قل ظهوره في القصيدة الثانية، فالشاعر لا بد له أن يحيل الوصف إلى دليل يثبت، فإما واقعة تشهد وإما موازنة ترجّح، ومن القصائد التي بنيت على منجز أتمه الممدوح هذه اللامية التي مطلعها :

حصون الكرام صدور العوالي وخيل تناقل مثل السعالي^(١)
وكانت تصف معركة انتصر فيها الغني بالله، ويُلاحظ قلة ورود اسم التفضيل؛ إذ لم يأت فيها إلا مرتين في قوله:

وأمضاهم عزمة

وقوله :

نمته الأعظم من خزرج

وفي هذه القصيدة قل ورود اسم المفعول؛ لأن أوصاف المدح كانت منصبّة على شخص واحد، ولم تكن بين شخصين متصلين (الحاكم وابنه ولي العهد) كما في القصيدة الأولى، فلم يظهر اسم المفعول سوى مرتين هي : (معدّبة) في وصف الجيوش و (المرتضى) في وصف الممدوح ، وهذه القلة دليل على الاكتفاء بالوصف الحميد من جهة منشئه فقط؛ إذ ليس في القصيدة حديث عن وريث يتلقى محامد الخير عن أبيه، وفي هذه القصيدة زيادة في الصفات المشبهة عما سبقها فبلغت (١٨) للدلالة على ثبوت الصفات التي يفعلها الغني بالله وجيشه وخيوله، وأنها ستبقى دائمة في وجه العدو، وليست محدّدة بآن .

٣- الدلالة الكنائية :

تنقسم الدلالة في التقسيم البلاغي إلى : مطابقة وهي : (دلالة اللفظ على تمام ما وضع له)، وتضمّن وهو : (دلالة اللفظ على بعض ما وضع له)،

(١) الديوان ، ص ١٣٦ .

والتزام: وهي: (دلالة اللفظ على لازم مسماه)^(١).

واللفظ إذا أطلق وأريد به لازم معناه يسمى كناية، والكناية هي: (نقيض التعبير عن الشيء بأسلوب مباشر)^(٢)؛ لذا تعد جديرة بأن تعد من أنواع الدلالة، يعزز من ذلك كثرة ورودها في نصوص ابن الحاج، والكناية لا تعد من المجاز؛ لأن اللفظ قابل (للمعنى الحقيقي والمعنى الكنائي)^(٣).

ومن التعابير التي مال فيها ابن الحاج إلى الكناية قوله:

ودام لك الفتح والنصر ما أديم لمكة شد الرحال^(٤)
فقوله في آخر البيت: (لمكة شد الرحال) كناية عن السفر لأداء النسك بها من حج وعمره وفي البيت اقتباس من الحديث النبوي^(٥).

وقال أيضاً :

ولقد حنقت على المضاجع مذ سكنوا الغداة مضاجع التراب^(٦)
والمضاجع التي من تراب هي القبور، فيكون قوله: (مضاجع التراب) كناية عن الموت، ولم يصرح به بل عبّر عنه بمآله؛ إشارة إلى شدة البعد، وإثارة للأسى والعبرة، ولإقامة فن المشاكلة^(٧) بين مضجع الشاعر ومضجع أحبته.

وقال في إحدى مقدمات القصائد :

متى حملت حمر القباب صواغيا فكل قلوب العاشقين صواغ^(٨)

(١) معجم البلاغة العربية ، صـ ٢٢٥ .

(٢) البلاغة العربية (البيان والبدیع) ، د. وليد قصاب، دار القلم ، دبي، الإمارات ، ط١، ١٤١٨هـ ، صـ ٢٢٥.

(٣) السابق ، صـ ٢٢٦ .

(٤) الديوان ، صـ ١٣٨ .

(٥) صحيح البخاري، حديث رقم (١١٨٩).

(٦) الديوان ، صـ ٤٧ .

(٧) المشاكلة: فن بديعي وهو(ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبة ذلك الغير)، معجم البلاغة العربية،

صـ ٣١٢.

(٨) الديوان، صـ ١٨١ .

حيث كنى بحمل القباب على ظهور العيس عن الرحيل؛ ليبين أن الشاعر تأثر في أول علامة على المعنى دلالة على رهافة حسه الذي لم يحتج لكي يتفاعل ويتأثر أن تنطلق تلك العيس حتى تغيب عن الأنظار، وفي الكناية دلالة على أن باله منصرف إلى من أحب يرقب كل حركة ويتوقع مآلها .
ومن كناياته قوله عن الحجيج :

طوالع من كل فج عميق بشعث تمد الأكف افتقارا^(١)
فقد عبر عن توجههم بالدعاء إلى الله تعالى بمد الأكف، وهذا المنحى بالدلالة من التصريح إلى الكناية يحدد المسافة التي التقط الشاعر منها المشهد، فقد رصد البصري (مد الأكف)، ولم يرصد السمعى (الدعاء) دلالة على بعده .

وتظهر في المجال الحربي بعض الكنايات منها :

مقيمون سوق الطعان الذي به عالج الموت خلع النعال^(٢)
فرب سائل: ماذا يقصد الشاعر بخلع النعال الذي عالجه الموت ؟ والجواب أن الشاعر يختم بهذا البيت أبياتاً في وصف المعركة، وكان النصر لآل نصر، أما الأعداء فمن سلم منهم من القتل فقد ابتغى الهرب؛ ولكي يزيد في سرعته فإنه يتخفف من النعال؛ فكنى ابن الحاج بهذا الموقف عن ذكر الهرب دلالة على هوانهم، وللسخرية بحالهم، وهو ما يكمل التعبير الساخر الذي يجعل آل نصر قد أقاموا في السوق متجرّاً للعطارة يبيع ترياق الموت لعله الهرب .

ومن الكنايات في ميادين الجهاد :

وخوضك في غمرات النجيع بجرد يعايب ربح المجال^(٣)

(١) السابق ، صـ ١٠١ .

(٢) السابق ، صـ ١٣٧ .

(٣) السابق الموضع نفسه .

حيث كُنّي عن العراك بغمرات النجيع إشارة إلى استمرار الخوض والاستبسال في القتال، ولم يقتصر على سيلان الدماء من الأعداء بل الخوض ممتد إلى أن يكثر الدم حتى يكون غمراتٍ تُخاض، ويتحول الدم إلى اليُبْس دلالة على مدة السفك الطويلة .

ويستعمل ابن الحاج بعض الكنايات في الغزل منها :

بعيدة مهوى القرط أقسمت إنه لأبدع من نجم السماء إذا هوى^(١)
فقد كُنّي عن طول جيد حبيبته ببعد المسافة بين القرط في الأذن وموضع سقوطه، وهي مأخوذة من قول عمر بن أبي ربيعة :
بعيدة مهوى القرط إما لنوفلٍ أبوها وإما عبد شمسٍ وهاشم^(٢)
وفي كناية أخرى عن جمال محبوبته، يقول :
وعاطلة الجيد حليتها بشعري نظاما ودمعي نثارا^(٣)
فهذه الجميلة في الغواني اللاتي يستغنين بجمالهن عن الحلى والزينة.

٤- الدلالة المجازية :

المجاز : (هو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة)^(٤)، وتعد هذه الدلالة أكثر ما يحيل إليه الشعراء، وهي من مجالات الخروج عن اللغة العادية إلى اللغة الأدبية، ومن استعملات الدلالات في قوالبها التقليدية إلى إبداع فني يكسب الكلام تأثيره وبراعته، وهو: (أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع)^(٥)، وذلك في أغلب مقامات الإبداع الأدبي إذا ظهرت عليه لمسات المبدع التي تعرف إتقانه والجودة في توظيفه، وهو من

(١) السابق ، صـ ٢٠٩ .

(٢) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة (٩٣هـ) ، تحقيق وشرح : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ،

مصر ، ط ٢ ، ١٩٦٠ م ، صـ ٢٠٨ .

(٣) الديوان ، صـ ١٠٠ .

(٤) معجم البلاغة العربية ، صـ ١٤٧ .

(٥) العمدة ، ٢٣٢/١ .

(أكثر وسائل التطور الدلالية لمفردات اللغة)^(١)؛ إذ هو مجال رحب للتوالد الدلالي .

والمجاز اللغوي نوعان من حيث العلاقة بين اللفظ المستعمل والمعنى المقصود، الأول علاقته التشبيهية، ويسمى الاستعارة، وموضع عرضه في فصل التصوير الفني - إن شاء الله . .

والثاني : متعدد العلاقات وهو المجاز المرسل^(٢)، فقد جاء المجاز المرسل متعدد المواضع والعلاقات في شعر ابن الحاج .
فمنه ما كانت علاقته جزئية^(٣) بمعنى أنه يمثل جزءاً من المعنى المقصود، كقوله :

إليك أبا عبد الإله أتى الملا كما قد أتى الحُجَّاج شوقاً إلى الحِجْرِ^(٤)
حيث ذكر " الحِجْر " المعبر عما هو أعم وهو الحج والأماكن المقدسة
كما يعد الحِجْر جزءاً من الكعبة من حيث القبلة والطواف - وإن لم يدخل
في بنائها - لذلك يكون الشاعر قد اختار جزءاً مهماً من المعنى الكلّي،
وهذا شرط في توظيف هذا المجاز .

ومن المجاز ما تكون علاقته عكس ما سبق، فقد تأتي العلاقة الكلية^(٥)؛ لتعبر بالكل عن الجزء، ومن أمثلتها :

مفني جيوش الروم وهي نواهد فيها من الكفار أخبت حشوة^(٦)
فالحقيقة تأبى أن جيوش الروم قد عمها الفناء، لكن الشاعر استخدم
(جيوش الروم) دون استثناء بصورة مجازية تمثل تفاؤلاً الشاعر بفناء العدو
كله ليزول الخوف عن الأندلس، ولو توخّى الشاعر الدقة الدلالية هنا

(١) علم الدلالة التطبيقي ، ص ١٨٢ .

(٢) البلاغة العربية (البيان والبدیع) ، ص ١١٣ .

(٣) في البلاغة العربية ، ص ٣٥٣ .

(٤) الديوان ، ص ١١٥ .

(٥) في البلاغة العربية ، ص ٣٥٤ .

(٦) الديوان ص ٤٩ .

بالتجزئة والتبعض والاستثناء لعكّر جو الفخر والإشادة بالقوة وترهيب الأعداء .

والعلاقة الكلية تبدو مرتبطة بالمبالغة ومنفكة عن الدقة، ومن ذلك مدحه لأبي عنان على عدله :

جلا عدل مولانا الخليفة فارس شموسا هدت أنوارها الجنّ والإنسا^(١)
فلو اقتصرت أنوار العدل على سكان الدولة المرينية لقيل المعنى،
وأمكن عده تطابقاً حقيقياً، لكنه أثر المجاز توسعاً في المدح حتى أوصل
أثر الممدوح إلى الثقلين ، ولا يظهر في هذه العمومية قيمة شعورية وتعبيرية .
وقد يعمم الشاعر الدلالة على الظرف الحاوي للشيء المراد بما يعرف
بالعلاقة المحلية^(٢) :

وبنفسى بذى الأراك خيامٌ في رضاها بذلت غاية وسعي^(٣)
فَقَصْدُ بـ(الخيام) التي يبذل لها الغاية والوسع لأجل رضاها: مَنْ يسكنها
مما قدح زند اللوعة والغرام في قلبه، لكنه عبّر عنه بمحله، كأن المحبوب
لا يفارق الخيام إشعاراً بشدة الحياء والستر الذي تتصف به ساكنات الخيام.
ومنه أيضاً :

وإني بالأشعار قد جئت متحفاً كما أتحف الجمال يثرب بالتمر^(٤)
فالمراد بـ(يثرب): أهلها؛ فهم المعنيون بالتمر المجلوب، واستعملت في
الدلالة عليهم لكونها محلاً لهم، وهذا استعمال مجازي أشبه بالحقيقة
لكثرتة .

(١) السابق ، ص ١٩٧ .

(٢) في البلاغة العربية ، ص ٣٥٦ .

(٣) الديوان ، ص ١٧٧ .

(٤) السابق ، ص ١١٥ .

وقد تُعكس العلاقة السابقة فيكون الشيء الموجود الحال^(١) هو المذكور والمحل هو المراد، كقوله بعد عودة الغني بالله وإخماد الفتن وإحكام السلطة .

وعادت بك الدنيا إلى الخفض والغنى كما عاد سر العاشقين إلى الهجر^(٢) وفيه يتضح أن ابن الحاج قد جعل عودة الغني بالله عودة إلى الخفض والغنى وهما وصف حال في حكمه وسلطته، ولعله فضل الحال (الخفض والغنى) على المحل (عرش غرناطة)؛ لأنه يلبي مقصوده في القصيدة وهو التكسب، وقد وقع البيت في أواخر القصيدة، وبعده أشار إلى مدحه: وإني بالأمداح فيك لمولع كما ولع الأبطال بالكر والفر ومن علاقات المجاز المرسل الواردة في شعر ابن الحاج : العلاقة السببية^(٣)، وتتمثل في البيت التالي :

ببذل الندى والبأس يعرف دائماً كما تعرف الأنهار بالمد والجزر^(٤) فالندى والبأس لا يبذلان بعينهما، وإنما هما خُلُقَان يتسببان في تقديم المال والنفس، فيكون الشاعر قد استعمل مكان المال والنفس سببهما.

ويأتي عكس تلك العلاقة، وهي: العلاقة المُسبِّبِيَّة^(٥)، فيترك الشاعر ذكر السبب ويذكر نتيجته، ومنه جاء البيت التالي :

في ذمة البرحاء بعدك مهجة تهفو لرنة نادبٍ أو نائح^(٦) فقولته (رنة نادبٍ أو نائح) إشارة إلى الموت الذي أدى إلى انفعالات النذب والنياحة .

(١) في البلاغة العربية ، صـ ٣٥٧ .

(٢) الديوان ، صـ ١١٥ .

(٣) انظر : في البلاغة العربية ، صـ ٣٥٢ .

(٤) الديوان ، صـ ١١٥ .

(٥) انظر : في البلاغة العربية ، صـ ٣٥٢ .

(٦) الديوان ، صـ ٧٠ ، والبرحاء: الشدة والضيق خاصة في الحمى، انظر: لسان العرب، ٥٢/٢.

ومن العلاقات: (اعتبار ما كان)^(١)، فيستعمل بدل لفظ المعنى المراد لفظاً يمثل أصله وما كان عليه :

إذا أصمغت في كفه شجر القنا أتى من نجيع جامد بصماغ^(٢)
فيقصد أن كف المدوح تمسك الرمح لكنه أتى بالأصل الذي تصنع
منه الرماح وهو شجر القنا .

ويقابل العلاقة السابقة علاقة أخرى، وهي: (اعتبار ما يكون)^(٣)، ومنه
وصفه لآل نصر في الحرب :

لبسوا قميص البأس أحمر وارتدوا بردائه والخيل ذات قميص^(٤)
يلحظ أنه يصفهم بأنهم لبسوا قميص البأس ولونه أحمر، ولا شك أن
وقت لبسهم له لم يصطبغ بالحمرة بعد، وإنما يكون الاحمرار عند القتال
فالحمرة مجاز مرسل باعتبار ما سيكون.

ومن أكثر العلاقات وروداً: العلاقة الآلية^(٥)؛ حيث يُسمَّى الشيء باسم
آلته، فيعبر بالسيف عن الحرب، وبالقلم عن العلم، وبالكأس عن
المشروب، مثل قوله:

وليث الوغى الشهم الذي لعداته بأسيافه في الترب أي مراغ^(٦)
فقد اختار أن يجعل تمرغ العداة بإحدى آلات الحرب، وهي الأسياف؛
لأنها الأهم، مع أن تمرغ العداة يحتاج للأسياف وغيرها، وقوله:

ولا تطمعوا في الرد فالناس كلهم رأوا أن مولانا له القلم الماضي^(٧)

(١) انظر: في البلاغة العربية، ص ٣٥٥ .

(٢) الديوان، ص ١٨٣ .

(٣) في البلاغة العربية، ص ٣٥٥ .

(٤) الديوان، ص ١٦٧، والقماص: الوثب، انظر: لسان العرب، ١٢/١٩٠ .

(٥) انظر: في البلاغة العربية، ص ٣٥٨ .

(٦) الديوان، ص ١٨٢ .

(٧) السابق، ص ١٧٦ .

يصف المذكور في هذا البيت بأنه صاحب قلم ماضٍ وهو تعبير عن
صنعتة الكتابية والمعرفية، وقوله:

وسقتهم كأس الردى جرعا ما ساغ بعد مذاقها شربي^(١)
فإن الكأس حامل للمشروب لكنه كثر في التعبير عن المشروب عينه .

٥- الدلالة الثقافية :

يُلاحظ في المعجم الشعري في آخر العصر العباسي وفي العصرين
المملوكي والأندلسي أن الشاعر قد ربط (شعره بالثقافة التاريخية
الشاملة)^(٢)، وكثيراً ما يحيل الشاعر دلالة لفظ ما إلى محصلة ثقافية
اكتسبها ذلك اللفظ (بما يجعل من المرجعية الثقافية عنصراً بانياً داخل
القصيدة)^(٣).

وتختلف أنماط المرجعية الثقافية من حيث سبل توظيفها والإحالة إليها
وعلاقتها بالدلالة المعجمية المركزية، وما يلي يعد تقريباً يمايز فيما بينها :
أ) الإحالة المباشرة إليها، فلا تقبل الدوال حينئذٍ غير تلك الدلالات
الثقافية، وتكون في سياقات الاستشهاد والتشبيه والفخر، فمن الاستشهاد
الذي يأتي حجة للمحتوى الفكري في النص ثناؤه على تفاؤل الممدوح .

هداك لأخذ الفأل والفأل منجب كما جاء عمن جاء بالنور والهدى^(٤)
ففي قوله: (والفأل منجب ...) إحالة إلى مرجع يحدد مدلول: (كما جاء)
أي النص الذي فيه استحباب الفأل^(٥)، ومدلول (من جاء بالنور والهدى)
إحالة إلى الثقافة الإسلامية الراسخة عند المسلمين المكتسبة من الوصف
القرآني للنبي ﷺ .

(١) السابق ، ص٤٧ .

(٢) بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي (البنية الإحالية) ، د.يوسف أحمد إسماعيل ، حوليات الآداب والعلوم
الاجتماعية ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، حولية ٢٥ ، الرسالة ٢٢٠ ، ٢٠٠٤ م ، ص٥٦ .

(٣) السابق ، ص١٥ .

(٤) الديوان ، ص٨١ .

(٥) صحيح البخاري، حديث رقم (٥٧٥٥).

ومنه أيضاً :

ولقد روى الرهبان عنه للورى قصصا كما يروون عن مقلاص^(١) في هذا البيت صورة بنيت لأجل الإحالة الثقافية التي حُتم بها ، فهو يقول عن الممدوح أنه جعل رهبان النصارى يتعجبون من صنائعه ، ويروونها للورى؛ لأنهم مطلعون على أفعاله وسيرته بسبب الصراع ، وهذا يشبه ما قيل من أن أبا جعفر المنصور - الذي من أسمائه مقلاص - (لما أراد أن يبني مدينة بغداد رأى راهباً ، فناده ، فأجابه فقال: هل تجدون في كتبكم أنه يُبنى هاهنا مدينة ؟ قال: نعم بينها مقلاص ، قال: أنا كنت أدعى مقلاصاً في حديثي)^(٢).

ويشبه انتقال ابن الحاج في البيتين السابقين إلى إحالته الثقافية انتقال العالم إلى دليله والمؤلف إلى شاهده؛ إذ من لغتهما أن يُسبق الدليل والشاهد بمثل : (كما جاء ..) و(كما يروى) ، وهذا الضرب من الصياغة والمسلك في توظيف الدلالة الثقافية يجعل النص قريباً من المنظومات العلمية التي تقرن المسائل بالدلائل ، والفوائد بالشواهد ، ويصير كأنه من أشعار العلماء بينة التكلف فاقدة للسهولة^(٣) ، ويعرض ذلك في مطولاته كقوله :

ولاحت بدور تسمى وجوها بأفق سماء تسمى خياماً^(٤)
أهله سير تسمى مطايا بأفلاك أفق تسمى قفارا^(٥)
وقد تأتي الإحالة للتشبيه ، وتكون غالباً إلى الأحداث التاريخية ، وكثير

(١) الديوان ، ص ١٧٢ .

(٢) الكامل في التاريخ ، عز الدين أبو الحسن علي بن محمد بن الأثير (٦٣٠هـ) ، تحقيق : عدنان العلي وهيثم

طعيمي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م ، ٩٧/٥ .

(٣) انظر: - الشعر والشعراء، ص ٧٠، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ابن بسام الشتريني (٥٤٢هـ) ، تحقيق :

إحسان عباس ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، القسم الأول ، المجلد الثاني ، ط ١ ، ١٩٨١ م ،

ص ٨٢٤ .

(٤) الديوان ، ص ١٤٧ .

(٥) السابق ، ص ١٠١ .

هذا في مرثية خاله :

وأرمي فؤادي بالشجون ريت كما رمى الشنفرى بالحرب مئزر لحيان
وأستبطئ البلوى وقد جد جدها كما استبطأ الغارات عمرو بن نعمان^(١)
أما ما يجيء لأجل التفاخر فهو مرتبط بأسماء الأعلام في السياسية
والأدب .

فسر في ضمان الله ملكك فوق ما تستنى قديما للرشيد وللمهدي
ودونك مدحا شبّه المسك عرفه فطيبه ينسي أبا الطيب الكندي^(٢)

(ب) إيهام الدلالة الثقافية، وذلك في فن التورية ، إذ يورد من الدوال ما
يوهم أن مرجعها ثقافي، والمقصود المرجع المعجمي المركزي، وغرضه إثبات
ثراء المرجعين لديه، وقدرته على المواءمة بينهما، واختبار المتلقي في ذلك، مع
ما فيها من إمتاع وتسلية يغلب على الهدف التعبيري، ومن أمثلته:

أيا ضوء الصباح ارفق بصب تسيل دموعه في الخد سيلا
و كنت بليلة ليلاء طالت فها أنا في الورى مجنون ليلا^(٣)
فإن ختام المقطعة الغزلية يوهم أن المراد (بمجنون ليلا) . منطوقه لا
مكتوبه . الشخصية الأدبية المشهورة في الغزل ، لكن المراد ابن الحاج نفسه
و (ليلا) صفة لطول تلك الليلة^(٤) ، وليست المرأة التي هام بها قيس بن الملوّح .
ومنه أيضاً وصفه للقوم الذين غزاهم أبو عنان المريني ، فسلبهم أرضهم
وأخرجهم من بيوتهم :

وقد أشبهوا الخنساء حزنا فكلهم ينوح على صخر ويشكو من الفقد^(٥)
فكلمة (صخر) توهم أن المقصود صخر بن عمرو أخو الخنساء، ويدعم
هذا الوهم ذكر الخنساء وذكر الحزن والنوح الذي كانت تجود به على

(١) السابق ، ص ١٦٢ .

(٢) السابق ، ص ٩٥ .

(٣) السابق ، ص ١٣١ .

(٤) انظر: لسان العرب، ٢٦٨/١٣ .

(٥) الديوان ، ص ٩٤ .

أخيها، لكن السياق الحربي يدل على أن (صخرًا) على معناه الأصلي، وهو ما يتسق مع تسلسل الأحداث إذ طُرد الأعداء وأووا إلى الجبال جالسين على صخورها ليكون ما حدث لهم .

وفي الغزل ورد مثل هذا النمط في قوله في إحدى مقطعاته :

هنيئاً لك البشرى بهنّ قدم كما تريد بنعمى للسعادة جامعه
وإن كنت من أهل الصلاح فلا بمائل قلب منك عن حب رابعة^(١)
فقد سبق إلى الذهن أن المقصود بختام المقطعة (حب رابعة): رابعة
العدوية تلك المرأة الصوفية^(٢)، والصحيح أنه يقصد به العدد في دلالة
المعجمية؛ حيث كانت المقطعة جواباً عن قول أحد أصحاب ابن الحاج يذكر
فيه غرامه بآنسات ثلاث^(٣).

(ج) إيهام الدلالة المعجمية والمقصود الدلالة الثقافية في نمط معاكس
للسابق كقوله :

رحلت نحو دمشق الشام مبتغياً راوية عن ذوي الأحلام والأدب
ففزت في كتب الآثار حين غدت تروى بسلسلة عظمى من الذهب^(٤)
حيث توهم نهاية المقطعة بأن (الذهب) يراد به المعدن المعروف لكن
بالنظر للنص والسياق يتضح أن المقصود به الإمام الذهبي^(٥).

وقد يستعمل هذا النمط في الدعاية السياسية إذ من خلاله يقرن بين
حدث واقعي مثير للجدل والاختلاف، وحدث تاريخي له إجلال وتقدير، فقد

(١) السابق ، صـ ١٧٩ .

(٢) انظر في أخبارها : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان

(٦٨١هـ-)، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ٢٨٥/٢ .

(٣) انظر : نفح الطيب، ١١٨/٧ .

(٤) الديوان ، صـ ٤٦ .

(٥) هو أبو عبد الله محمد شمس الدين بن أحمد بن عثمان الذهبي، حافظ ومؤرخ ولد بدمشق سنة ٦٧٣هـ، وتوفي

بها سنة ٧٤٨هـ، وله تصانيف تقارب المئة، منها: سير أعلام النبلاء ودول الإسلام. انظر: الأعلام،

استولى على حكم الدولة الحفصية بتونس بعد وفاة أبي بكر الحفصي ابنه أبو حفص عمر^(١)، وفي ذلك قال ابن الحاج:

وقالوا أبو حفص حوى الملك غاصبا وإخوته أولى وقد جاء بالنكر فقلت لهم كفوا فما رضى الورى سوى عمر من بعد موت أبي بكر^(٢)

فاستغل اتفاق الدوال بين العصر الراشد والعهد الحفصي لتأييد الوضع السياسي في دولة بني حفص، ويدل على أن المقصود بالبيت الثاني الدلالة الثقافية قوله: (رضى الورى)، وهذا لا يتأتى للحاكم الحفصي، ويحسن التنبية بأن الدلالة المعجمية الموهومة هنا هي بمعناها العرفي الشائع.

(د) احتمال الداليتين الثقافية والمعجمية، وإمكان الإحالة إلى أحدهما، بل يحسن اعتبار الدلالة الثقافية من الإيحاء الذي تومض به الكلمة في بعض المواضع، ومن أمثلة هذا النمط قوله:

ومن كان جيش الرعب يفني عاداته فذاك غني في الحروب عن الجندر^(٣)
فإن الشاعر يصف هيبة الممدوح التي ترعب عاداته، وتعمل فيهم ما يعمله الجيش من الإفناء، واستخدم الشاعر لذلك كلمة (جيش الرعب) التي أدت إلى الدلالة السابقة وفق دلالتها المعجمية الأصلية، ولا يمنع هذا من تأمل الإشعاع في (جيش الرعب)؛ حيث تتسع هالتها إلى راسخ ثقافي أسسه حديث المزايا النبوية وفيه: (أعطيت خمسا لم يعطهن أحد من النبيين قبلي)، ومنها: (ونصرت بالرعب مسيرة شهر)^(٤)، ومن خلال هذا الإيحاء الدلالي المتسع يتبين أن من محاسن الممدوح أنه مقتدر برسول الله ﷺ يقاتل على نهجه فيوقع الله الرعب في قلوب عاداته.

(١) هو أبو حفص عمر بن أبي يحيى أبي بكر، بويغ بعد وفاة والده (٧٤٧هـ) ولم يلبث طويلا حتى قتل سنة

(٧٤٨هـ) بعد نزاع مع أخيه على الملك، انظر: نفح الطيب، ١١٢/٧، الأدلة البينة النورانية في مفاخر

الدولة الحفصية، ص ٩١-٩٥.

(٢) الديوان، ص ١١٦-١١٧.

(٣) السابق، ص ٩٤.

(٤) صحيح البخاري، حديث رقم (٣٣٥).

ومن ذلك ما لا يمكن الجمع بين الداليتين في قوله :

أولئك أنصار النبي الذي له مدائح عنها أُعْجِزَ المتنبئ^(١)

إذ تلوح لهذا البيت قراءتان مفترقتان حسب تفسير كلمة (المتنبئ):

الأولى: إذا أُعْمِلَت الدلالة المعجمية لكلمة (المتنبئ) فيكون معنى البيت: (للنبي ﷺ مدائح تدل على خصائصه وخصاله ولم يستطع أي مدّع للنبوة الظفر بها)،

والثانية: إذا أُعْمِلَت الدلالة الثقافية فيكون المعنى: لقب الشاعر المشهور أبي الطيب، فيصير المفهوم: (أن أبا الطيب المتنبئ مع براعته لم يقل مدائح كتلك المدائح التي قيلت في النبي ﷺ)، وكلمة (أعجز) تدل على سبب ذلك: إما لأنه لم يستطع، أو لأنه حُرِمَ من السعي إليه .

ثانياً: الحقول الدلالية :

بعد أن تناولت أنواع الدلالة من حيث مرجعيتها على مستوى الديوان فسأجمل الكلام - إن شاء الله - في ختامه على علاقة المدلولات بعضها ببعض في النص مفيداً من نظرية الحقول الدلالية التي تعني: (تصنيف المداخل المعجمية في أنساق بنيوية وفق علائق دلالية مشتركة)^(١)؛ لأجل التعرف على بنية النص الدلالية .

وتختلف المقاييس التي في ضوءها تُوزع الحقول، فمنها مقاييس ما فوق لسانية تصنف المدلولات تصنيفاً موضوعياً، ومنها مقاييس لسانية، وهي متنوعة كالتصنيف الصوتي والاشتقاقي^(٢) .

ولعل الأقرب لخدمة الدراسة الأدبية هو الأخذ بالمقياس اللساني المعتمد على العلاقات بين البنى الدلالية من ترادف وتضاد واشتمال وتدرج وغيرها^(٣)، وهو يكشف نماء الدلالة في النص عبر تتبع تنقلاتها؛ إذ تنشأ بذرة الدلالة ثم تنتقل إلى حالة أخرى إما:

أن تكون مماثلة لها (ترادف).

أو مشتملة عليها (اشتمال).

أو معاكسة لها (تضاد)

أو درجة من درجاتها (التدرج) أو غير ذلك .

والمؤهل من النصوص لتلمس البناء الدلالي هو ما نظم بنيته علاقات دلالية^(٤)، أسهمت في توالد مبانيه واتساقها؛ لأن من النصوص ما يتولد من علاقات صورية بين أجزائه وهي شائعة في عصر ابن الحاج حيث يمثل البديع اللفظي مساراً بانياً في النص يضم إلى الكلمة ما يجانسها أو يسجعها، ومن

(١) مباحث في اللسانيات، أحمد حساني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٩م، ص ١٦٠ .

(٢) انظر السابق، ص ١٦٦-١٧٠ .

(٣) انظر : علم الدلالة، أحمد عمر مختار، ص ٩٨ .

(٤) انظر : مباحث في اللسانيات، ص ١٠٢ .

العلاقات الصورية الارتباطات الاشتقاقية^(١)، ولها حضور في شعره عبر فنّ بديعي لفظي وهو رد العجز على الصدر؛ فكثيراً ما كانت القافية مكررة بذاتها أو بأحد مشتقاتها .

وكلما قرب النص من الذاتية، وبُعِدَ عن شعر المناسبات، وأسلم قياده للتلقائية؛ فانحاز عن الاصطناع البديعي أمكن أن يعد دلالي البناء فاخترت لذلك نص ورد في تقايد ابن الحاج، وصدره بقوله (ومما كنت قد نظمتة في الرثاء)^(٢)، فهو نص تام مستقل مركّز في موضوعه مكوّن من سبعة أبيات هي :

أين استقل أحبة القلب ونجوم أفقٍ محامل الركب
لعبت بهم أيدي النوى سحرًا لعب الشجون بدمعي السكب
وسقتهم كأس الردى جُرعا ما ساغ بعد مذاقها شربي
آليت لا أنسى تذكرهم آتى ولست بزائل الحب
كانوا الحياة فمُدُّ فقدتهم لم أخش بعد موارد الخطب
وهوى الأحبة وهو لي قسم لا زلت بعدهم أخا كَرَبٍ
ولقد حنقت على المضاجع مُدُّ سكنوا الغداة مضاجع التُربِ^(٣)

والحقول الدلالية^(٤) التي يتوزع عليها النص هي :

١- الترادف : جاءت بعض البنى الدلالية متماثلة أو متقاربة في الدلالة:

الكلمة	قسم	الحب	الخطب
مرادفها	آليت	الهوى	الكرب

(١) انظر : السابق ، الموضع نفسه .

(٢) LES NOTES DE VOYAGE D' IBRAHIM B. AL- HADJ DJ AN – NUMAYRI

.. p:126

(٣) الديوان ، ص٤٦ .

(٤) انظر : علم الدلالة ، أحمد عمر مختار، ص٩٨ وما بعدها .

٢- الاشتمال أو التضمن :

حيث اشتملت كلمة (الأفق) على (نجوم)، وكلمة (القلب) على (الشجون)، والكلمات التالية يشتمل ما بعدها على ما قبلها : (مذاق، ساغ، شرب، جرع) .

٣- التضاد بنوعيه :

أ) الحاد :حين يتضاد المعنيان تماماً مثل :

(أنسى) ضدها (تذكر) ، و (الردى) ضدها (الحياة) ، و(النوى) ضدها (سكنوا) .

ب) المتدرج : حيث تتدرج البنية الدلالية في التحول إلى بنى دلالية أخرى مثل الأحبة الذين وصفهم الشاعر بأنهم (كانوا الحياة) مروا بمراحل من استقلال الركب ثم النوى، وأخيراً شرب كأس الردى.

وقد يأتي التدرج بلا تضاد كما تدل عليه هذه الكلمات في نهل الماء : (موارد، كأس، السكب، سقتهم، مذاق، شرب، ساغ جُرْع).

٤- التنافر: ويكون باختلاف المعاني مع اشتراكها في صفة : مثل : (الغداة) و (سحر) تشتركان في أنهما من الأوقات، و (الحب) و (أخشى) و(حنق) و (الشجون) تشترك في العاطفية، و(ليس) و (لا) و(لم) تشترك في النفي .

والنص خالص في الذاتية، ويلمح فيه التلقائية وتدفق خاطر، ومركّز في موضوع واحد يسير على تتابع سردي؛ حيث كان الحقل الدلالي (التضاد المتدرج) هو ما يسير عليه النص؛ فحين يحكي أماكن الأحبة يبدأ بمكانين، هما: المكان الروحي الثابت وهو (أحبة القلب) والمكان البصري الذي يجل فيه الشاعر أحبته (نجوم - أفق)، فالتمييز بالضياء هو ما يراه فيهم، والاتصاف بالسرمدية هو ما يتمناه لهم، وفي ذلك الرأي والأمل دلالة على قناعة بصرية تمثل الطموح الوجداني في ردائه البدوي .

وكلُّ من المكانين السابقين غير واقعيين، وإنما الواقع الذي شكّل
 مأساة القصيدة هي الأمكنة التي أخذت تتداول الأحبة، بدءاً بـ(محامل
 الركب)، ثم (أيدي النوى للعب)، ثم يخفي الشاعر قليلاً المكان الثالث
 الذي أدار المأساة وسلب الحياة وهو (مضاجع التربة) قاصداً القبر، وكان
 هو آخر ما نطق به الشاعر في النص:

وسقتهم كأس الردى جرعا ما ساغ بعد مذاقها شربي
 ولقد حنقت على المضاجع مذ سكنوا الغداة مضاجع التربة

الفصل الثالث

التصوير الفني

المبحث الأول : أنواع الصورة

أولاً : التقرير.

ثانياً : التشبيه.

ثالثاً : الاستعارة.

المبحث الثاني : مصادر الصورة

أولاً : المصدر الطبيعي.

ثانياً : المصدر الحيواني.

ثالثاً : المصدر الإنساني.

المبحث الأول: أنواع الصورة.

يتنوع مفهوم الصورة عند دارسي الأدب والبلاغة سواءً أكانوا قدامى أم معاصرين^(١)، ولعل أشمل تعريف لها هو أن الصورة هي: (أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آنٍ)^(٢).

ولتشكيل الصورة طرائق متعددة؛ فالشاعر حين يصنع من كلماته صورة يرسمها الذهن له أن تكون هذه الصورة حقيقية وواقعية، تعبر عن عين ما تقصده، وقد يعتمد إلى الإتيان بصورة أخرى ترافق الصورة الحقيقية؛ لتخدمه في التعبير عنها، ولا بد من أن يكون بين الصورتين تقارب وتشابه، وقد يعتمد أيضا إلى تداخل الصورتين لتتحولا إلى صورة واحدة من خلال الاكتفاء بإحدى الصورتين واستعارة جزء أو أجزاء من الصورة المتروكة. فاكْتفاء الشاعر بالصورة الأصلية الحقيقية نوع يسمى الصورة التقريرية، وإضافة صورة مشابهة للصورة الأصلية نوع ثانٍ يسمى التشبيه، ودمج الصورتين ببقاء إحداهما مستعيرة من الأخرى نوع ثالث يُسمى الاستعارة، والتي يتوحد فيها المشبه والمشبّه به^(٣)، ومن خلال هذه الأنواع سأدرس الصورة لدى ابن الحاج.

أولا: التقرير:

وهي: (الصورة التي لاتحوي تشبيها أو مجازا)^(٤)، وذلك بأن يعرض الشاعر واقعه دون أن يقرنها بصورة مشابهة أو يعبر عنها بالمجاز، فإن (مفهوم

(١) انظر الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، د. إبراهيم الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع القاهرة ، ط ١، ١٩٩٦ م، ص ٨ وما بعدها.

(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري ، د. عبد القادر الرباعي ، مكتبة الكتاني الأردن ط ٢، ١٩٩٥ م، ص ٨٥.

(٣) انظر: البلاغة العربية، (البيان والبدیع)، ص ١٥٠.

(٤) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ط ٢،

الصورة الفنية لا يقف عند ألوان المجاز بل يتجاوزها إلى التعبير بالحقيقة^(١)، والصورة التقريرية فيها مجال للإبداع والتأثير والفن تتطرق متى ما تجنّب الشاعر العرض الرتيب، وأحسن موضع التقاطه للصورة، وجعلها تتفاوت أجزاؤها من حيث الدقة والحركة والتأمل وانتخب منها ما يثير ويمتّع؛ (فإن من المشاهد النفسية والواقعية ما يحرك العواطف ويهز الوجدان)^(٢)، وتظهر الصورة التقريرية في بعض موضوعات شعر ابن الحاج، من ذلك:

١. المدح النبوي: وذلك إذا ضمّن شيئاً من السيرة النبوية:

وعكّاشة أعطاه غصناً فعاد إذ تناوله سيفاً صقيلاً من الهند
لمولده نيران فارس أخدمت فعضل منها كل أقبح مسودّ
وأيوان كسرى وهو ذاك وملكه كلا الشامخين استشعرا الإذن بالحدّ
وللجن طرد عن مقاعد سمعها بكل شهاب لا يمل من الطرد
وعين أبي السبطين بالتفل قد شفى وكان لها التبريح في الأعين الرمدي^(٣)
إن الأبيات السابقة التي تعبر عن بعض المعجزات المروية للنبي ﷺ قد نقلت الحدث كما هو، وجعلت قارئها وقارئ التاريخ سواء؛ إذ جاءت بصور تقريرية غابت عنها لمسات الشاعر، فكانت نقلاً لا فن فيه، ولم يرح الشاعر فيها مكانة الناظم.

وفي موضع آخر أراد الشاعر أن يترك لنفسه أثراً أفضل في الصورة التقريرية؛ فتدخل فيها عبر فن حسن التعليل، محاولاً إيجاد تفسير خيالي لمشهد واقعي، وهو حنين الجذع إلى النبي ﷺ:

وَحَنَّ إِلَيْهِ الْجَذْعُ وَاشْتَدَّ حُزْنُهُ وَمِنْ قَبْلُ لَمْ تَشْكُ الْجُدُوعُ بِفُقْدَانِ
كَأَنَّ الَّذِي غَنَّتْ بِهِ وَهُوَ نَاعِمٌ مِنَ الْوُرُقِ أَعَدَّتْهُ بِفَادِحِ أَحْزَانِ^(٤)

(١) الصورة الفنية في الشعر العربي، ص ١٧٦.

(٢) السابق، الموضع نفسه.

(٣) الديوان، ص ٨٥.

(٤) السابق: ١٥٧.

وقال في موضع آخر وبالمعنى نفسه:

وَالْجَذْعُ حَنَّ لَهُ كُلُّ الْحَنِينِ فَمَا شَجَى بِطَيْبَةٍ جَذْعًا كَادَ يُغْدِيهَا
كَأَنَّمَا الْوُرْقُ إِذْ غَنَّتْ بِأَغْصَانِهِ قَدْ عَلِمَتْهُ فَأَضْحَى بَعْدُ يَحْكِيهَا^(١)

واختيار ذلك الفن البديعي لم يكن مثيرا في خدمة الموضوع؛ لأن حسن التعليل مبني على الادعاء المخالف للواقع، أو على الغلو الذي يتجاوز المقبول والمعقول، أو على التظرف والهزل الذي لا يناسب مقام الجد، وكلها لا تستساغ عند ذكر شمائله ﷺ ومعجزاته، على أن الشاعر قد استخدم (كأن) في بدء التعليل في كلا الموضعين لتفيد عدم جزمه بتعليله، وأنه من إحياء الصورة فحسب.

والمحتوى الفكري لنبويات ابن الحاج يشكو من غياب القالب الفني المبدع، فهو يقدم المحتوى بقالب إخباري مجرد عن اللمسات الفنية، فالصورة التقريرية فيها مجال للإبداع الذي يعرضها تصويريا من خلال تكثيف بعض أجزائها، ورصد حركاتها، ومزجها بما يختلج في النفس عند رؤيتها، لكن ابن الحاج لا يختلف عرضه للشمائل والمعجزات عما يجده المتلقي لدى المؤرخين وكتاب السير والمغازي، وهو نمط لا يقتصر على ابن الحاج بل يعم كثيرا من ناظمي المدائح النبوية، فقد عدّ من خصائصهم (طغيان المعلومات الجاهزة)^(٢)؛ حيث (ينحون في استعراضها منحى سرديا مستفيدين مما تداولته كتب السيرة والمغازي ومما راج عن طريق الفكر الصوفي والمخيلة الشعبية)^(٣).

٢. وصف المعارك:

ظهر فيه التصوير التقريري على قلة، كقوله في غزو قرطبة:
وَلَقَدْ نَسِيْتُ وَمَا نَسِيْتُ مَوَاقِعًا حَكَمَ الظُّهُورُ بِنُجْحِهَا الْمُتَعَرِّفِ

(١) السابق: ٢٠٥

(٢) الحب المحمدي: ١٢١

(٣) السابق الموضع نفسه

وَشَهِدْتُ طَاغِيَةَ النَّصَارَى خَادِمًا فِيهِنَّ بَيْنَ يَدَيْكَ خِدْمَةً مُنْصِفٍ
مُتَطَاطِبًا لَكَ حَاسِرًا عَنْ رَأْسِهِ يَرْجُو وَيَأْمَلُ مِنْكَ نَيْلَ تَعَطُّفٍ
وَأَطْلَتَ إِحْرَاقَ الزُّرُوعِ وَقَدْ شَكَا زُرَّاعُهَا أَزْمَاتِ دَهْرٍ مُجْحَفٍ^(١)

ففي الأبيات تصوير لمشاهد الحرب كما هي في الواقع كأسر قائد العدو، وأفلاح الشاعر إذ لم يكتف بالنقل المجرد للخبر بل تلمس في الصورة جوانب نفسية طرأت على القائد المأسور، تجعل القارئ يتفاعل ويصل إلى دلالات تستوجبها هذه الصورة، أهمها قوة جيش بني نصر الذي أنزل الصغار بقيادة الأعداء، وفي البيت الأخير صورة تقريرية أخرى وهي إحراق مزارع العدو حول قرطبة، وهي بحد ذاتها تعطي بواقعيته دلالات البأس والقوة للدولة النصرية؛ لذلك استغنى بها الشاعر عن جلب أية صورة تشبيهية أو مجازية.

وقد يلتقط صورة فيها دلالات الرعب والمبالغة، فيأتي في آخر مشهد للحرب بصورة الذئب وهو يخوض في دماء الأعداء ويجول بين جثثهم:

وَلَيْثٌ إِذَا مَا ظَلَّ يَهْدُرُ غَاصَ فِي دِمَاءِ الْعَدَى الذَّئْبُ الَّذِي إِثْرُهُ عَوَى^(٢)
ويظهر أن اللغة قد كبت دون الوفاء بتماسك الصورة؛ فقد أراد أن يشتمل البيت على صورتين الأولى: تشبيه القائد بالليث، والثانية: تقريرية، وهي صورة الذئب الذي أتى ليققات من قتلى المعركة، ولكن الصياغة الأسلوبية افتقدت السلاسة وجودة الانتقاء؛ فتوالي الأفعال (ظل يهدر غاص) جعلها متداخلة الإسناد، خاصة مع فصل الفاعل (الذئب) عن فعله (غاص)، ولا قيمة فنية لإلحاق العواء في الصورة، وربما أن الذي أتى به هو إكمال البيت بقافية تلائم الروي، وهي صورة متوارثة فكثيرا ما صور الشعراء مقدم الضواري والكواسر في أعقاب المعارك، كقول النابغة الذبياني:

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ

(١) الديوان، ص ١٨٨-١٨٩

(٢) السابق، ص ٢١١

يُصَاحِبُهُمْ حَتَّى يُغِيرْنَ مُغَارَهُمْ مِنْ الضَّارِيَاتِ بِالدِّمَاءِ الدَّوَارِبِ^(١)

٣. وصف الرحلة: فيأتي أحيانا مجالا للصورة التقريرية على نحو يفوق الموضوعات السابقة؛ إذ يرى الشاعر أن في وصف حركة السير، وأصوات الحداء، والوصول إلى أماكن الأحبة، وتذكر الماضي ما يكفي لإثارة المشاعر ورسم الخيال، كما في قوله:

عَنِ الْجَزْعِ أَوْ عَنْ سَاكِنِ الْجَزْعِ حَدَّثِ وَيَالْأَجْرَعَ الْفَرْدِ الرَّكَائِبِ لَبَّثِ
وَسَائِلُ عَنِ الْحَيِّ الْحَلَالِ بِرَامَةٍ وَإِنْ كَانَ يُجْدِي عَنْهُمْ الْبَحْثُ فَابْحَثِ
وَسَلِّمْ عَلَى الرُّكْبِ الْمُلَمِّ بِحَاجِرٍ وَمَهْمَا أَبَاحَ الْمُكْثَ حَادِيهِ فَاْمُكْثِ
وَزِدْنِي بِأَصْوَاتِ الْحُدَاةِ صَبَابَةً وَدَعْ عَنْكَ لِحْنِي كُلَّ مَثْنَى وَمَثَلِثِ
وَبُحْ بِأَحَادِيثِ الْهُوَى لِأَحَبَّةٍ نَأَوَا وَأَحَادِيثِ الْجَوَى كُلَّهَا ابْثُثِ^(٢)

واللمسة الشاعرية في هذا التصوير الحي هو الخطاب الذي لم يستقر على شخص بعينه فقد يكون الشاعر يخاطب نفسه، وقد يكون موجهًا إلى من كان يصحبه، أو هو خطاب عام لكل من يسمع، وكذلك تتجلى الشاعرية باستخدام الطلب أسلوبًا للخبر، فقد احتوت الأبيات عدة أوامر: (لَبَّثِ، حَدَّثِ، سَائِلُ، ابْحَثِ، سَلِّمْ، امْكُثِ، زِدْنِي، دَعْ، بَحْ، ابْثُثِ) وجاءت كل صورة مصدرة بفعل أمر يدل على طلبها لتبقى الصور متتابعة في دائرة الطموح والأمل مشبعة بروح الشوق والانتظار.

ولرحلاته أثر في إيراد التصوير المعبر حزنا وألما على الفراق، كقوله:

أَلْهَفِي لَسَفَرٍ خَلَّفُوا الدَّارَ بَلَقَعَا تَتَوَحُّ عَلَى الْحَيِّ الْحَلَالِ حَلَالُهَا
وَرَكْبٍ أَنَاخُوا الْعَيْسَ فِي سَاحَةِ الْبَلَى فَفَاءَتْ عَلَيْهِمُ بِالْمَنُونِ ظِلَالُهَا
شَهِدْتُ لَقَدْ حَلَّتْ بِشُعْبٍ عَشَائِرِي شُعُوبٌ وَأَوْدَى بِالنَّزِيلِ نِزَالُهَا^(٣)

(١) ديوان النابغة الذبياني، ص ٤٢-٤٣.

(٢) الديوان، ص ٥٣.

(٣) السابق: ١٣٢-١٣٣.

وقوله يصف رحلة تحمل مشاعر الشوق والحنين:

أَلَا آسَ اللَّهُ الْقِيَابَ وَفَتِيَّةً إِذَا هَاجَ بَرْحُ الْحُبِّ أَعْطَوْهُ مِقْوَدًا
طَوَالِغُ أَنْجَادِ الْهُوَى حَالَفُوا الْهُوَى فَأَبْقَوْا لَهُ عَهْدًا كَرِيمًا وَمَعْهَدًا
أُنَادِيهِمْ لَا السَّمْعُ مَلَّ حَدِيثُهُمْ وَلَا الْعَيْنُ أَغْضَتْ أَوْ تَرَى الْحُسْنَ قَدْ بَدَأَ^(١)

ولعل في ارتحال ابن الحاج المتكرر تقريبا للمقدمة النجدية إلى تمثل
مشاعره، فلا يكون الإتيان بها تفريفا ثقافيا مجدبا في عاطفته، فقد أورد
في مذكراته ضمن ما أنشده للأعلام المذكورين فيها رؤية تبين الضجر
منها، وأنها لا تعدو تقليدا تغذيه الثقافة لا المعاشية:

وعندي ما لا يمكن اللفظ شرحه وإن كنت معزواً لفضل بيان
أورِّي بسلعٍ والعذيبٍ وحاجرٍ وتلك مغانٍ ما لهن معانٍ
وأذكر سكَانَ العذيب تسترا وما ذكر سكَانَ العذيب بشأن^(٢)

وكما كان ابن الحاج يرتحل خارج بلده ويزور بلدانا منها الحجاز فقد
ارتحلت معه صورته الشعرية، فكثيرا ما صَوَّرَ تلك البيئة العربية، وأدى على
مسرحها شخصية العاشق المحروم والراحل الحزين، والبيئة الحجازية
والنجدية يقدمها الشاعر كاملة الأجزاء، على الرغم من أنها لا تمثل بيئته
الحقيقية.

وتأتي "نجد" في مناسبة ليس فيها من الأمكنة سوى "قسطنطينة" التي انتقلت
من الدولة الحفصية إلى الدولة المرينية، فقد قال حينئذ مهتئا للسلطان
باستيلائه عليها:

سَلِ الْعِيسَ وَالْبَرْقَ الَّذِي لَاحَ مِنْ نَجْدٍ مَتَى عَهْدُهَا بِالْجَزَعِ وَالْعَلَمُ الْفَرْدُ
وَهَلْ عِنْدَهَا عِلْمٌ بِأَعْلَامٍ حَاجِرٍ وَمَا هَجَنَ لِي مِنْ لَاعَجِ الشَّوْقِ وَالْوَجْدِ

(١) السابق: ٨٠

(٢) LES NOTES DE VOYAGE D'IBRAHIM B. AL - HADJDJ AN -

NUMAYRI EN L'ANNEE 745 H 1344. P:68

وَهَلْ وَرَدَتْ مَاءَ الْأَثِيلِ وَدُونَهُ ظِبَاءٌ سَطَتْ أَلْحَاطُهَا النُّجْلُ بِالْأُسْدِ
مَعَاهِدُ خَلْفَنَ الْعِمَادَ بَوَاكِيًا فَمَحَّتْ مَغَانِيهَا كَحَاشِيَةِ الْبُرْدِ
أَلَا هَلْ أَرَاهَا وَالْحُمُولُ كَأَنَّهَا سَمَاءٌ حَدَا سَعْدٌ بِهَا أَنْجُمُ السَّعْدِ^(١)
وَأَكْدَ مَا يُؤِيدُ رَمْزِيَّة^(٢) النجديات قوله في قصيدة بعث بها إلى سلطان
الأندلس^(٣):

دَعُوا أَدْمُعِي شَوْقًا لِلْقِيَاكُمْ تَجْرِي فَإِنِّي فِي حُبِّي لَكُمْ رَاحُ النَّجْرِ
وَأَهْدُوا لَنَا رُوحَ الْعُذِيبِ^(٤) وَبَارِقِ^(٥) وَلَكِنْ مِنَ الرِّيقِ الْمُعْطَرِّ وَالتَّغْرِ^(٦)
فلم يرم بالعذيب وبارق الأماكن النجدية بل قصد عوالق لفظية تنقل المعنى
إلى الرضاب العذب والتغر البارق، ولذلك قال: (روح العذيب وبارق).

وإن انضمام الرحلات إلى جانب الثقافة في صف المؤثرات في شعر ابن
الحاج يمنع من الطابع السلبي الذي يأتي غالباً من انفراد الثاني، وينتج عنه
أن تكون عناصر الشعر المعنوية الخيال والعاطفة متكلفة ومقحمة؛ لذا
فرحلاته جعلت لנגدياته وحجازياته رافداً من التجربة الذاتية، ولم تقتصر
على المتوارث المعرفي.

ثانياً: التشبيه:

وهو: (عقد مقارنة بين شيئين لوجود أمر مشترك يلتقيان عليه)^(٧)، وقد ورد
منه في شعر ابن الحاج ما اكتملت أركانها كلها، ويسمى مرسلًا مفصلاً

(١) الديوان: ٩١

(٢) الرمز هو: (أن يتجسم التصور في مادة دون أن يكون في المادة علاقة تشبيهية أو استعارية)، انظر الصورة

الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٧

(٣) انظر: الديوان، ١٠٤.

(٤) العذيب: (ماء لبني تميم)، لسان العرب: ١٠/٧٤.

(٥) بارق: (موضع قريب من الكوفة)، السابق: ٢/٦٨.

(٦) الديوان، ص ١٠٤.

(٧) البلاغة العربية، (البيان والبديع)، ص ٣٣.

أي ذكرت أداة التشبيه ووجه الشبه^(١)، وذلك في قوله:

مَلِكٌ حَكِيٌّ كَسَرَى وَقَيَّصَرَ إِذْ سَطَا وَزَرَى بِهَامَانَ وَفَاقَ قُبَاذًا^(٢)

ففي الشطر الأول شبه الممدوح بكسرى وقيصر، وذكر الأداة وهي: (حكي)، وذكر وجه الشبه، وهو: السطوة، أي: القوة والقهر؛ وقد نصّ عليه حتى لا يتطرق إلى الذهن أوجه شبه مبنية على صفات عُرف بها الأكاسرة والقيصرة لا تُرتضى للممدوح كالظلم والكفر.

وفي تشبيه آخر مرسل مفصل عقد فيه ابن الحاج أربعة أوجه للشبه بين المشبه والمشبه به، فقال:

حَكَى الظُّبْيَ لَحْظًا وَجِيدًا وَفَرَعًا وَبِالرَّغْمِ مِنْهُ حَكَاهُ نَفَارًا^(٣)

حيث شبه المرأة المتغزل بها بالظبي في عينها وعنقها وشعرها وتمنعها، وقد قصد التصريح بأوجه الشبه للوصول إلى الوجه الرابع الذي سبب معاناة الشاعر وجعله يقاسي الهجر والأحزان، وهو جدير بالذكر لغرابته وعدم توقعه، ولم يقتصر عليه حتى لا يُظنّ نفي غيره من الأوصاف الجميلة وأنه لم يجد في محبوبته شيئاً يشبه الظبي سوى النفار.

فأثبت الشبه الجمالي: (لحظاً وجيداً وفرعاً) أولاً، ثم استدرك عليه بالشبه السلوكي: (نفاراً)، وهو يدل على منعة تلك الأوصاف الجميلة من وصاله.

ويوصف هذا النوع الذي تمت أركانه ذكراً بأنه أقل قوة^(٤)؛ ولعله آت من الوضوح والتعبير المباشر؛ فيقلل من حفز المتلقي إلى التأمل والاستنتاج.

و ضد النوع السابق: التشبيه البليغ الذي يقتصر في الذكر على طريف التشبيه، فيُحذف منه الأداة والوجه^(٥)، كقوله:

(١) انظر: السابق ص ٣٦، ٣٨

(٢) الديوان، ص ٩٧ وقُباذ: (أنوشروان ملك الفرس)، تاج العروس، ٩/٤٥٥.

(٣) الديوان، ص ٩٩.

(٤) انظر متن الإيضاح في: بغية الإيضاح، ٣/٧٠.

(٥) انظر: البلاغة العربية، (البيان والبدیع)، ص ٣٤.

فَهُمُ الْغُيُوثُ إِذَا الْمُحُولُ تَوَاتَرَتْ وَهُمْ اللَّيُوثُ غَدَاةَ يَوْمٍ تَوَلَّجَ^(١)
 ففي البيت تشبيهان بليغان، الأول شبه فيه بني نصر بالغيث لكرمهم،
 والثاني شبههم بالأسود لشجاعتهم، وقد كان التشبيه بليغا؛ لما فيه من
 ادعاء أن بني نصر هم الغيث نفسه والأسود عينها.

ومن التشبيه البليغ ما يعرف بالتشبيه الضمني الذي يلح ويضمر دون
 تصريح^(٢)، مثل قوله:

والفرع للأصل المشرف تابع طيب الحرير بطيب أصل التوتة
 فقد استخدم صورة حضارية شبه بها شرف الممدوح المنبثق من شرف آبائه
 بجودة الحرير التي تكون حسب طيب ثمرة التوت التي نمت فيها يرقتها.
 والغالب في تشبيهاته أن تذكر الأداة مع الطرفين، وأن يُحذف وجه
 الشبه، ومن أدوات التشبيه التي استعملها:

• كأن: وهي (أكثر تأكيداً)^(٣)، وربما تأتي في غرائب التشبيهات، مثل:
 كَأَنَّ الدُّجَى فِي مَجْمَرِ الْبَرْقِ عَنَبْرٌ يَضُوعُ شَذَاهُ بَيْنَ نُدْمَانِ شُهْبَانِ^(٤)
 فقد شبه الدجى الغائم الذي رأى فيه الشاعر البرق والشهب بأدخنة العنبر
 الشذي التي تفوح في مجلس للندامى.

• الأفعال مثل: (حكى) بتصاريفها، وهي قليلة في شعر المتقدمين، كثيرة
 في شعر ابن الحاج ومعاصريه، بل إنها تتكرر في مواضع متقاربة، مثل:
 وَقَالُوا حَكَى اللَّحْظَ مِنْهَا فُؤَادِي صَدَقْتُمْ وَلَكِنْ حَكَاهُ انْكِسَارًا
 حَكَى الظُّبْيَ لَحْظًا وَجِيدًا وَفَرَعًا وَبِالرَّغْمِ مِنْهُ حَكَاهُ نِفَارًا^(٥)
 ومثل:

مَلِكٌ حَكَى كِسْرَى وَقَيْصَرَ إِذْ سَطَا وَزَرَى بِهَامَانَ وَفَاقَ قُبَادَا

(١) الديوان، ص ٦١.

(٢) انظر البلاغة العربية (البيان والبدیع)، ص ٥٣.

(٣) الصورة الفنية في الشعر العربي، ص ١٣٧.

(٤) الديوان، ص ١٥٥.

(٥) السابق، ص ٩٩.

وَحَكَى بَنِي الْعَبَّاسِ فِي الْمُلْكِ الَّذِي تَحْكِي بِهِ غَرْبَاطَةً بَغْذَاذًا^(١)

وفي الرأي أن مثل هذه الأداة تصنع المباشرة والوضوح غير المستحسن.
ويستعمل أفعالاً أخرى مثل: (خَلَّت) في قوله:

وَكَمْ خَلَّتْ بَرْقًا فِي الدُّجَى نُورَ بَشْرِهِ تَشِيمُ سَنَاهُ النَّاجِيَّاتِ النَّجَائِبِ^(٢)
(قلت) في قوله:

وَسَالَ دَمٌ فِي كُلِّ دَرْعٍ مُفَاضَةً فَقُلْتُ نَثِيرُ الْوَرْدِ أَلْقِي فِي نَهْرٍ^(٣)
(ترى) في قوله:

زَحَفَتْ إِلَى الْأَعْدَاءِ فِي عَرْضٍ فَيَلْقِي تَرَى الْبَحْرَ فِيهِ بِالْأَسِنَّةِ مُزِيدًا^(٤)
• كما استخدم من الأسماء كلمة: (مثل) كما في قوله:

قِيدَتْ لَهُ مِثْلَ الْعُرُوسِ وَإِنَّهَا بِسَوَى نُجُومِ الْأَفْقِ لَمْ تَتَمَوَّجْ^(٥)

• والكاف: وهي الأكثر وروداً، وتأتي في التشبيهات إذا كانت (قريبة
سهلة لا يعوزها الإثبات أو البيان)^(٦)،

ولابن الحاج قصيدة كاملة يصح أن تسمى قصيدة التشبيه^(٧)؛ فقد قام كل
بيت منها على طريفي التشبيه وأداة التشبيه: (الكاف)، ومطلعها:

هَنِيئًا كَمَا حَيَّا الْحَيَّا أَوْجُهُ الزَّهْرِ وَبُشْرَى كَمَا جَلَّى الدُّجَى وَضَحُ الْفَجْرِ
وَنُعْمَى أَتَتْ تَتْرَى كَمَا وَافَتْ الصَّبَا فَجَرَّتْ دُيُولَ الرُّوضِ عَاطِرَةَ النَّشْرِ
وَحُسْنَى أَتَتْ فِي إِثْرِ حُسْنَى كَمَا أَتَى إِلَى الرُّوضِ إِثْرَ الْغَيْثِ مُنْسَكِبُ النَّهْرِ
وَجَالَ إِلَيْكَ النَّصْرُ فِي حُلِّ الرِّضَا كَمَا جَالَ غُصْنُ الرُّوضِ فِي الْوَرَقِ الْخَضِرِ

ويُلاحظ في التشبيهات السابقة أن المشبه معنوي: (التهنئة، بشرى، نعمى،

(١) السابق، ص ٩٧، وبغذاذ: لغة في بغداد، انظر: لسان العرب، ١١٨/٢.

(٢) الديوان، ص ٤٥.

(٣) السابق، ص ١١٣.

(٤) السابق، ص ٨١.

(٥) السابق، ص ٦٥.

(٦) الصورة الفنية في الشعر العربي، ص ١٣٨.

(٧) الديوان، ص ١١٤-١١٦.

(حسنی، النصر، الرضا)

وقد شُبِّهَتْ بمحسوسات مبصرة: (الحيا، الفجر، الصبا، النهر، الغصن، الورق الخضر)؛ وهو ما يحقق في النفس (الأنس بإخراجها من خفي إلى جلي . . . أو مما تعلمه إلى ما هي به أعلم كالانتقال من المعقول إلى المحسوس)^(١)، وفي القصيدة تشبيه بين المعنويات في قوله:

وَأَيَّامُ أَنْسٍ قَدْ مَحَتْ كُلَّ وَحْشَةٍ كَمَا قَدْ مَحَا صُبْحُ الرِّضَا لَيْلَةَ الْهَجْرِ
فهو يشبه الأنس بعد الوحشة بالرضا بعد الهجر.

حتى التكبسب قد أخضعه لنهج القصيدة:
وَلِلَّهِ فَتَحٌ قَدْ طَرِبْتُ لَوْقَتِهِ كَمَا طَرِبْتُ نَفْسُ الْجَوَادِ إِلَى الشُّكْرِ
فقد ألمح المشبه به (طَرِبْتُ نَفْسُ الْجَوَادِ إِلَى الشُّكْرِ) إلى التكبسب؛ فالظن بالمدوح أنه جواد، فلا بد من أن نفسه تنزع إلى شكر من أجاد وأحسن كابن الحاج الذي صنع هذه القصيدة، والشكر المنتظر من المدوح هو ما يليق بالسخي الكريم الذي يجزل العطاء.

وقد زاد التلميح إلى العطاء بقوله:
حَرِيصًا عَلَى الْجُودِ الْمُوَاصِلِ وَالنَّدَى كَمَا حَرِصَتْ نَفْسُ الْبَخِيلِ عَلَى الْوَفْرِ
والتشبيه مع غرابته إلا أن الشاعر قد أراد أن يقول إن جود السلطان جبلي وليس تكلفاً، كجيلة صفة البخل التي تثيرها الغريزة البشرية الحريصة على البقاء والتملك، وقد قال تعالى عن الإنسان: ﴿وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا﴾ [المعارج: ٢٠]

ومن القصيدة قوله:
وَإِذْ رَأَى أَمَالَ مَلَكْتَ قِيَادَهَا كَمَا مَلَكَ السَّاقِي قِيَادَ أَخِي السُّكْرِ
ففي هذا البيت انحدار بالصورة غير متوقع، إذ لا يليق أن يشبه القائد ولا غيره بساقي الخمر، وإن قصد أن لكل منهما سلطاناً قويا لا يرد، ولعل بحث الشاعر عن صورة احتفالية - كما يراها - جعله يختار هذا التشبيه.

(١) بغية الإيضاح، ٣/١٠-١١

ويسوق من التشبيه ما يجعل الممدوح معذورا لما بغى عليه العدو، فقلما
يسلم المرء من ذلك؛ فالصقور لم تسلم من البغات وهي أقل منها، فقال:
وَوَاقَعَتْ بِالْحَرْبِ الشَّقِيَّ الَّذِي بَغَى كَمَا قَدْ بَغَى شَرُّ الْبُغَاةِ عَلَى الصَّقْرِ^(١)
ومن ألوان التشبيهات التي استخدمها التشبيه المقلوب الذي يتبادل فيه
الطرفان موقعهما، فيكون المشبه مشبها به، والمشب به مشبها^(٢)،
ويستخدمه ابن الحاج في فن التخلص كثيرا، فإذا بدأ القصيدة بمقدمة
وجدانية فيها الأطلال المندثرة والإبل التي تقطع الفيافي ثم أراد الانتقال إلى
الغرض الأساس وهو المدح جعل ثمة رابطا تصويريا بين الموضوعين، وفي المثال
التالي اختار التشبيه المقلوب فشبه الدياتجي الحالكة التي يسير الركب
فيها بجيوش بني نصر:
وَلَمْ أُنْسَ سَيْرِي فِي دِيَاكِ كَأَنَّهَا جُيُوشُ ابْنِ نُصْرٍ خَافِقٍ فَوْقَهَا اللَّوَا^(٣)
والأصل هو العكس بأن تشبه الجيوش بالدياتجي.
وفي قصيدة أخرى انتقل من وصف الجو الممطر إلى وصف نفسه
وممدوحه، فشبه المطر بدموعه وبعطاء ممدوحه:
وَقَدْ هَمَلْتُ وَطْفَ السَّحَابِ كَأَنَّهَا مَدَامِعُ عَيْنِي أَوْ نَوَالُ مُحَمَّد^(٤)
والأصل أن تشبه العطايا السخية والدموع الكثيرة بالمطر.
وأحيانا لا يُجزم أن التخلص من التشبيه المقلوب كما في قوله:
وَنَأَى وَخَلَّفَ دُونَ أَكْثَبَةِ الْحَمَى رَبْعًا غَدَا بَعْدَ الْفِرَاقِ مَحِيلاً

(١) هكذا في الديوان: (البغاة) صـ ١١٤، ولعل كلمة: (البغات) هي الأقرب لمراد الشاعر لأنها الأنسب للصورة

والموافق لما ورد في الأمثال: (إن البغات بأرضنا يستنسر)، انظر: جمهرة الأمثال، أبو هلال

العسكري (٣٩٥هـ)، الحسن بن عبد الله بن سهل، المكتبة العصرية، لبنان، ط ١، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م،

٢٠٠-١٩٩/١

(٢) انظر: البلاغة العربية، (البيان والبدیع)، صـ ٦٠

(٣) الديوان، صـ ٢١٠.

(٤) السابق، صـ ٨٧.

كَالْأَرْضِ أَرْضِ الْكُفْرِ لَمَّا حَلَّهَا جَيْشُ ابْنِ نَصْرِ بُدِّلَتْ تَبْدِيلًا^(١)
 فقد شبه الرّبع المحيل بأرض الكفر التي حلّها جيش ابن نصر، وأراد
 بهذا التشبيه بيان حالة اليباب التي آلت إليها أرض الكفر فغدت
 كالأطلال، وربما لا يعد هذا تشبيهًا مقلوبًا؛ لأن ما تحدّثه المعارك الطاحنة
 قد يكون أشدّ خرابًا وتدميرًا مما يحدث على المكان بعد رحيل أهله وتتابع
 الأزمان عليه.

وابن الحاج في استخدامه الغالب للتشبيه يهدف إلى توضيح الفكرة
 والمشهد وتحريك الخيال، لكن ثمة نص وظف فيه التشبيه توظيفًا نادرًا،
 وهو نقل الصورة من رهبتها وفضاعتها إلى أن تكون مأنوسة ومحبة للنفس،
 وذلك في أبيات وصف فيها الحرب^(٢):

وَلَمَّا أَتَتْ أَرْضَ الْعَدُوِّ جُيُوشُهُ تَيَقَّنْتُ أَنَّ الْحَرْبَ ضَرَبَ مِنَ السَّحْرِ
 وَلَمْ أَرَ إِلَّا الْخَيْلَ صُفَّتْ صُفُوفُهَا فَقُلْتُ عُقُودٌ قَدْ نُسِقْنَ عَلَى نَحْرِ
 وَجَالَ عَلَى الْآفَاقِ مُسَوْدُ نَقْعِهَا فَقُلْتُ طُرُوسٌ زَانَهَا الْخَطُّ بِالْجَبْرِ
 وَسَالَ دَمٌ فِي كُلِّ دَرْعٍ مُفَاضَةٌ^(٣) فَقُلْتُ نَثِيرُ الْوَرْدِ أَلْقَى فِي نَهْرٍ
 وَيَارُبَّ يَوْمٍ خَلْتُ فِيهِ رِمَاحَهُ قُدُودٌ عَذَارَى جُلْنَ فِي حُلٍّ حُمْرٍ
 وَخَيْلٌ لِي أَنَّ السُّيُوفَ مَبَاسِمٌ فَقَبَلْتُهَا وَالْغَيْدُ يَضْحَكُنْ فِي إِثْرِي

وفي هذه الأبيات اختار الأفعال (تيقنتُ وقلتُ وخلتُ وخيّل لي) أدوات
 للتشبيه، وقد احتوت ما يدل على المتكلم - تاء المتكلم في: "تيقنتُ" و "قلتُ"
 و "خلتُ"، وياء المتكلم في "لي" - لكي يعبر عن اختصاصه بهذا التصور،
 وأنه قد رأى ما لا يراه الآخرون عند تقابل الصفوف وتطاحن الخصوم،
 وإطلاق مثل هذا التشبيه - وقد حرص على إبراز ذاته ونسبة التشبيه إلى
 رؤيته - لأجل الفخر بشجاعته بأنه لا يرهّب العدو، أما لو استخدم الحروف

(١) السابق، ص ٢١٣

(٢) السابق، ص ١١٣.

(٣) درع مفاضة أي: واسعة، لسان العرب، ١١/٢٥١.

أدواتٍ للتشبيه أو الاسم: مثل " بدل الأفعال لامتنع عنها حمل ما يشير إلى اختصاصه بتلك الرؤية الشجاعة.

ويبدو أن تحويل المرهوب إلى مرغوب قد تأثر به الشاعر من قول عنتره:

ولقد ذكرتكَ والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم^(١)

ويأخذ التشبيه عند ابن الحاج طورا جديدا في بعض الصور؛ إذ يقطع التشبيه ويجنح إلى التفضيل، على نحو يدل على تطور الصورة، ويشير إلى انتقال هدفها من التوضيح والتقريب إلى الموازنة والتفضيل؛ فبدلا من أن يقول (الممدوح كالغيث) نراه يقول: (الممدوح أكرم من الغيث) كما في قوله:

وما هو إلا الغيث سوف يجودنا بأكرم من غيث السماء وأجودا^(٢)
فقد عدل عن أداة التشبيه إلى أفعل التفضيل (أكرم، أجود)، وتحوّل

وجه الشبه وهو العطاء إلى وجه للمقارنة بين الممدوح والغيث، وهذا الأسلوب يلمح فيه أصل التشبيه؛ فالذاكرة الأدبية قد دخلت فيها هذه الصورة في باب التشبيه كثيرا، لكن الشاعر رام المبالغة، كصنيعه في صورة أخرى للممدوح جاورت صورة الأسد، ازورّ فيها ابن الحاج عن التشبيه إلى التفضيل والمبالغة:

إِمَامُ الْهُدَى الْمُنْصُورُ وَالْبَطْلُ الَّذِي بِهِ الْأُسْدُ أُسْدُ الْغَابِ فِي الْوَثْبِ تَقْتَدِي^(٣)

وقال مفضلا لصوب الممدوح على السحائب:

أَنَامِلُهُ يَرَوِي الْوَرَى صَوْبُ جُودِهَا فَلَوْلَا دَوَامُ الرَّيِّ قُلْتُ السَّحَائِبُ^(٤)

ومن تطور التشبيه تجاور شيئين به في مشهد واحد فيحار عقل الشاعر في

التمييز بينهما دلالة على شدة الشبه بينهما، كقوله:

(١) ديوان عنتره بن شداد، تحقيق: فوزي عطوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م، ص١٦.

(٢) الديوان، ص٧٧.

(٣) السابق، ص٨٧.

(٤) السابق، ص٤٥.

وَكَمْ لَيْلَةٍ حَلَيْتُ عَاطِلَ جِيدِهَا بِدُرَيْنِ مِنْ شِعْرِ وَتَغْرِ مُنْضِدٍّ
وَفِي كَيْدِ الظُّلَمَاءِ قَدْ حُفَّتْهَا بِنَارَيْنِ مِنْ شَمْعٍ وَمِنْ وَجْدٍ مُكْمَدٍ^(١)

وهذا التجاور في التصوير قد بنى عليه مقدمة غزلية منها:

وَأَبْهَجَتِ الْأَبْصَارَ وَالْحُسْنَ مُبْهَجٌ بِدُرَيْنِ مِنْ عَقْدِ نَفِيسٍ وَمِنْ تَغْرِ
وَجُلِّيَ جُنْحُ اللَّيْلِ لَمَّا بَدَتْ لَنَا بِنُورَيْنِ مِنْ وَجْهِ جَمِيلٍ وَمِنْ بَدْرِ
وَحَيَّتْ وَقَدْ لَدَّ السُّرَى سَحَرًا لَنَا بِصُبْحَيْنِ مِنْ أَضْوَاءِ أَفْقٍ وَمِنْ بَشْرِ
وَمَالَتْ عَلَى الرَّوْضِ النَّضِيرِ فَرَاقَنَا بِغُصْنَيْنِ مِنْ قَدْ وَمِنْ فَتْنٍ نَضْرٍ
وَجَادَ هَوَى بِي وَالْهَوَاءُ الَّذِي لَهُ بِغَيْثَيْنِ مِنْ دَمْعٍ يَصُوبُ وَمِنْ قَطْرِ^(٢)

وهذا تقليد سبقه إليه عدد من الشعراء كالبحري في قوله:

لَمَّا مَشَيْنَ بِذِي الْأَرَكَ تَشَابَهَتْ أَعْطَافُ قُضْبَانٍ بِهِ وَقُدُودُ
فِي حُلَّتِي حَبْرٍ وَرَوْضٍ فَالْتَقَى وَشِيَانِ وَشِي رُبًّا وَوَشِي بُرُودُ
وَسَفَرْنَ فَاِمْتَلَأَتْ عُيُونُ رَاقِهَا وَرَدَانِ وَرْدُ جَنَى وَوَرْدُ خُدُودِ^(٣)

لكن ابن الحاج أسهب، وجعل الوصف الذاتي لتلك المرأة وما تولد منه من مشاعر يتداخل مع الظرف الزماني والمكاني للقاء بكل أجزائه، وقد يكون متخذاً لذلك التداخل لكي يُلمحَ من بعيد إلى تفاصيل اللقاء على ترتيب يتناغم مع الزمان والمكان، فقد ذكر الليل المظلم ثم الصبح ثم ذكر تغير المكان بالانتقال إلى الروض النضير.

ومن تطور التشبيه الحديث عن تحوّل المحسوس إلى معنوي، فقد تحولت

نار الخيام التي تحلّق حولها الأحبة إلى نار تحرق القلب والكبد:

تَوَلَّوْا عِشَاءً بِالْخِيَامِ وَخَلَّفُوا مَوَاقِدَهَا فِي الْقَلْبِ مِنِّْي وَالْكَبِدِ^(٤)

(١) السابق، ص ٨٣.

(٢) السابق، ص ١٠٩.

(٣) ديوان البحري (٢٨٤هـ)، شرح: د. يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢١هـ -

٢٠٠٠م، ١/١٠-١١.

(٤) الديوان، ص ٨٤.

وما ذاك إلا للإشارة إلى التشابه في الأثر المؤلم للنارين، وكثيرا ما يجمع بين تلك النارين في غير ما بيت.

ويأتي بصورتين ويخير القارئ بينهما إشارة إلى تساويهما:
 هُمُ مَا هُمُ حَدَّثَ عَنِ الْبَحْرِ أَوْ بَنِي مَرِينٍ فَتَنْهَجُ الْقَوْلِ أَبْلَجُ لَأَحِبُّ^(١)
 فالبحر وبنو مرين سيان لك عندما تتحدث عن العطاء أن تختار أحدهما.

ثالثا: الاستعارة:

وهي قائمة على التشبيه، وفيها تحذف الأداة ووجه الشبه وأحد الطرفين، فلا يبقى إلا المشبه أو المشبه به^(٢).

ويعمد ابن الحاج كثيرا في الاستعارة إلى التكثيف، ويتحقق التكثيف عبر أضراب من التصوير، من ذلك:

١. الاستعارة التمثيلية التي تعني: (تشبيه مركب بمركب وحذف أحد المركبين وهو المشبه)^(٣)، وهي أكثر تكثيفا في التصوير من نظيرتها الاستعارة المفردة، ومن أمثلتها في شعره:

وَلَا تُبْدِرْ شَمْسَ الشَّرْقِ فَالْغَرْبُ مُطْلِعٌ شُمُوسَ هُدًى تُبْدِي لِذِي الرُّشْدِ مَا تُبْدِي^(٤)

إن الشاعر يأتي بهذا البيت في أواخر إحدى مدائحه، يحث فيه السلطان الأندلسي على الثقة والاهتمام بأعلام الغرب الإسلامي، خاصة الأندلس، معبرا بصورة ظاهرها الغرابة والاستحالة، فكيف يمكن للسلطان أن يجعل الشمس تأتي من المغرب! ولا ريب أن مثل الاستحالة العقلية قرينة على إرادة المجاز في البيت، وكذلك مقام المدح الذي يتحرى فيه المادح عناية الممدوح، فجاء هذا المجاز المركب المعبر عن التنافس بين المشاركة والمغاربة، وقد

(١) السابق، ص ٤٥، ولا حب بمعنى: (واضح)، لسان العرب: ١/١٧٥.

(٢) انظر: في البلاغة العربية (البيان والبدیع)، ص ١٤٩.

(٣) السابق، ص ١٧١.

(٤) الديوان، ص ٩٥.

ألحق الشاعر بالصورة موازنة رجحت كفة الغرب حين قلل الشرق بالمفرد (شمس)، وكثّر الغرب بالجمع (شموس).

وقال عن شهر رمضان المبارك مخاطباً الغني بالله:

وحسبك من ضيف كريم قريته من البر أعمالا إلى الله تُذخر^(١)
يصوّر البيت نزولَ ضيفٍ عظيمٍ القدر عند الممدوح الذي أحسن ضيافته من
قرى وأعمال خير تعد ذخيرة حسنة ليوم المعاد، وقد فرض مقام الحديث عن
رمضان أن يعد البيت من المجاز، فالضيف هو رمضان، والقرى هو العمل
الصالح فيه؛ فقبل ذلك البيت:

لقد مر شهر الصوم عنك مؤديا ثناء كما هبّ النسيم المعطر
ومن التمثيل قوله:

وقد نسيت ولا أنسى - وإن هي قد أضحى غرور الأمانى من أمانىها -
بدورَ تم على قضب على كذب تبدو بأفقين من قلبي وواديها^(٢)
جاء البيت الأول ليمهّد لصورة غريبة تركّبت من أجزاء متباعدة؛ إذ تحدث
عن ذاكرته التي أضعفها النسيان، ولم يبق فيها إلا الجميل الغريب الذي لا
يُمحى من الذاكرة، ومنه صورة مركبة لتلك النسوة اللواتي اجتمع فيهن
شيء من السماء، وهو البدر المنير، وآخر من الأرض، وهو الغصن الرشيق،
وقد ألحق بهذه الصورة المجازية صورة حقيقية للمكان، وهو كثيب في وادٍ.
وقوله:

وسحب من الدمع قد أنبتت بجنبي قتادا ورأسي ثغاما^(٣)
وهذا البيت يستحق أن يسمى: حصاد الحب؛ فقد شبه أثر الحب الذي
يُجري الدمع ويُقض المضجع ويُشيب الرأس بسحاب أمطر فأنبت شوك القتاد

(١) السابق، ص ١٠٣.

(٢) السابق، ص ٢٠٣.

(٣) السابق، ص ١٤٥.

ونبت الثغام، والشاعر يحس بالقتاد في مرقدته فلا يهنأ له منام، ويرى الشيب في رأسه الذي يشبه نبت الثغام.

٢. الترشيح: تُعد الاستعارة المرشحة من الاستعارات التي تسهم في التصوير المكثف: ، وهي التي تقترن بها صفات تلائم المشبه به^(١) وفي الترشيح توغل أكثر في الصورة، ففي قوله عن نار المنايا في المعركة:

ودارت بها دورَ الوشاح جحافلٌ لنار المنايا في الوجوه لها نفح^(٢)
فقد استعار "النار" للتعبير عن انتشار الموت وألمه، فقال: (نار المنايا)، وزاد في وصفها ترشيحا للاستعارة وتغليبا للمشبه به على المشبه حين ذكر صفة من صفات النار، وهو أنها تنفخ في الوجوه، ومن أمثلة الترشيح قوله:

وَتَنَاوُكُ الدَّاكِي الشَّدَا قَدْ عَطَّرَتْ نَفَحَاتُهُ النَّوَامَ وَالْأَيْقَاطَا^(٣)

فقد شبه الثناء بالعطر، وحذف المشبه به ورمز إليه بصفة الذاكي الشذا، وتستمر الاستعارة في قوله (عطّرت نفحاته) وهي مجاز عن أن يقول: (أعجبت مدائح)، ويتبين الترشيح بجلاء في قوله "النوام" فالذي يصل أثره إلى النوام العطر وليس الثناء.

وتعد الاستعارة المرشحة أكثر تأثيرا لما فيها من تناسي التشبيه والمبالغة.^(٤) وتأتي الاستعارة في مواضع أخرى مجردة وليست مرشحة، وذلك إذا اشتملت على بعض الصفات التي تلائم المشبه، كقوله:

وليث الوغى الشهم الذي لعداته بأسيافه في الترب أي مراغ^(٥)
فقد استعار "الليث" للممدوح، ولم يستمر في تعقب الصورة المستعارة، إنما عاد إلى الممدوح نفسه وذكر بعض أفعاله الحقيقية وهو تمرّغه للعدة بأسيافه في التراب، فكلمة (بأسيافه) صفة تناسب المشبه؛ فجعلت

(١) انظر البلاغة العربية، (البيان والبدیع)، ص ١٦٤

(٢) الديوان، ص ٧٦.

(٣) السابق، ص ١٢٧.

(٤) انظر: بغية الإيضاح، ١٢٢/٣.

(٥) الديوان، ص ١٨٢.

الاستعارة مجردة، ويبدو أن الشاعر قد وجد في الصورة الحقيقية والمشهد الواقعي ما يغني عن الاستمرار والتوسع في الصورة المستعارة.

٣. التشخيص: حيث تكتسي الاستعارة شيئاً من التفاعل الإنساني عبر هذا الفن الذي يعني إسباغ الحياة الإنسانية على الأشياء من حيوان وجماد^(١)، ومنه قول ابن الحاج عن الترس الأداة الدفاعية في القتال التي جعلها إنساناً متكلماً تخطب في المقاتلين ومثقة تبين العلاقة بين اسمها وفعلها:

أنا الترس قد أنشئت بالأمر عدة ليوم جهاد مطلع غرة النصر
فلاقوا بي الأعداء في زحفهم ولا تبالوا بقرع الزرق والبيض والسمر
ولا تتكروا ستري لمقتل حاملي ففي اسمي كما شاهدتم أحرف الستر^(٢)
ومن التشخيص ما جاءت صورة الطبيعة حية قد دبت في أجزائها الحياة الإنسانية فقال:

هَجَرْتُ فَعَطَفُ الْغُصْنِ لَمْ يَتَأَوَّدَ يَنْجِدْ وَخَذُ الْوَرْدِ لَمْ يَتَوَرَّدَ
وَلَا التَّفَتُّ فِي الْأَرْضِ مُقْلَةً نُرْجِسُ وَلَا اكْتَحَلْتُ مِنْ فَيْئَتِيهِ^(٣) بِإِثْمِ
وَلَا ابْتَسَمْتُ لِلزَّهْرِ فِيهِ مَبَاسِمٌ لَهَا شَبَّ مِنْ طَلِّهَا الْمُتَزَيِّدِ
وَلَا انْقَضَ مَجْرَى النَّهْرِ عَنْ ذُوبِ فِضَّةٍ ثُمُوهُهَا كَفُّ الْأَصِيلِ بِعَسْجَدِ^(٤)

وإن المتأمل يجد أن الطبيعة قد شبّهت بفتاة، وقد تقاسمت عناصر الطبيعة قسمات الجمال في تلك الفتاة؛ فأخذ الغصن يشبهها في عطفها، والورد في خدها، والنرجس في مقلتها، والزهر في مبسمها، والطل في شنبها.

وَلَا جُرْدَيْلُ الْأَسْرِ فِي مَلْعَبِ الصَّبَا عَلَى شَيْبِهِ دُرٌّ بَيْنَ شَيْبِهِ زَبْرَجَدُ
وَلَا زُرَّ جَيْبُ الْغَيْمِ فَوْقَ حَدِيقَةٍ تَضُوعُ الشَّدَا النَّدِيِّ مِنْ ثَرِيهَا النَّدِيِّ

(١) انظر: المعجم المفصل في الأدب، ٢٥٢/١.

(٢) الديوان، ص ١١٦.

(٣) "فَيْئَتِيهِ": لعله قصد بها: الظل والفيء، والفرق بينهما أن الظل يكون في الغداة، والفيء بالعشي، وربما أنه عبر

عنهما بالفيتتين من باب التغليب، انظر: لسان العرب، ٢٤٧/١١.

(٤) الديوان، ص ٨٢-٨٣.

ويُلاحظ أسلوب النفي الذي بيّن أن الصورة مسلوّبة من الواقع لكنها مختزنة في الذكريات ومأمولة في المستقبل، فهي صورة للطبيعة وقد فقدت جمالها بهجر الحبيب.

وتأتي في موضع آخر أجواء السماء وقد ارتدت عدة القتال:
 وَقَدْ سُلَّ سَيْفُ الْبَرْقِ فِي رَاحَةِ الدُّجَى فَلَمْ تَتَّخِذْ غَيْرَ الْعَمَامَةِ مِنْ غَمْدٍ^(١)
 ومن سمات ابن الحاج التصويرية أنه يتراجع كثيرا عن اتخاذ الاستعارة سبيلا، فيجئ إلى إبراز طرقي التشبيه، فقد قال مثلا:
 وَلَكِنَّنِي أَشْكُو بَنِيرَانِ زَفَرْتِي وَطُوفَانِ مَاءٍ مِنْ دُمُوعِي صَاغٍ^(٢)
 فإن قوله (طوفان ماء) يدل على أنه استعاره للدمع بالنظر إلى المقام الوجداني، لكنه أثر ذكر المشبه (من دموعي)، ولو أغفله أو أبدله بـ(من عيوني)، لحكم على (طوفان ماء) بالاستعارة مع وضوح تام في الصورة، وقد عدّت الصورة تشبيها لوجود (من) البينانية التي بينت المراد ونصت على المشبه، وهذا الأسلوب يُعدّ من الصور التي تلتبس فيها الاستعارة بالتشبيه لدى بعض البلاغيين^(٣)، ونظير البيت السابق قوله في مقدمة وجدانية:
 وَسَقَّ الْحِمَى آهًا وَآهًا عَلَى الْحِمَى بِصَوْبٍ حَيًّا مِنْ دَمْعِي الْمُتَبَعِّثِ^(٤)
 فسرعان ما وضّح المراد بالحيا، على الرغم من أن المتلقي لن يصعب عليه إدراك مجازيته ومقصوده لو أغفل التصريح بالمشبه (دمعي).

وفي الأجواء القتالية صور بطولة الممدوح حين رمى نجما انقضّ على العدو، ولا ريب أن القارئ مهما كانت دربته الأدبية يعلم أن النجم مجاز عن الأداة القتالية التي يطلقها الرماة من رمح أو سهم، غير أن ابن الحاج لم يرتض

(١) السابق، ص ٨٤.

(٢) السابق، ص ١٨٢.

(٣) انظر: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى، منشورات جامعة قاروينس، ط ١،

١٩٧٨م، ص ٣٤٨-٣٤٩

(٤) الديوان، ص ٥٣.

الاتكال على فهم المتلقي، فأعقب ذكر النجم بقوله: (من سنانك)، وذلك في البيت التالي:

إِذَا مَا دَنَا مِنْ أَفْقٍ مُلْكِكَ مَارِدٌ رَمَاهُ بِنَجْمٍ مِنْ سِنَانِكَ مُنْقَضٌ^(١)

وقد يدفعه إلى العدول عن الاستعارة إمكان أن تعد الكلمة المستعارة حقيقية ككلمة (الليل) في قوله:

سَارٍ بَلِيلٍ مِنْ عَجَاجٍ فِيهِ مِنْ غُرَرِ الْجِيَادِ كَوَاكِبٌ تَتَبَلَّجُ^(٢)

فلا مانع من عد لفظ (ليل) حقيقيا، لولا أنه بيّن أن الليل مشبه بالعجاج.

(١) السابق، ص ١٧٤.

(٢) السابق، ص ٥٧.

المبحث الثاني: مصادر الصورة.

أسمى في هذا المبحث إلى التعريف بأهم المصادر التي نهل منها ابن الحاج صوره الشعرية، والتي لها أثر بالغ في وجدانه وبعد خياله ورقة تصويره، عبر إعادة توزيع تلك الصور على مصادر تشمل الطبيعة وحيوانها والإنسان وحضارته.

ومن تتبع شعر ابن الحاج يجد في الصورة شيئاً من التنوع في المصادر، وأن ذهنه الراسم للخيال والجمال قد وظّف ما عنّ من المصوّرات؛ وحشد صوراً متعددة المنابع بوسائل مختلفة، دلالة على مواكبة الشاعرية وتفاعلها مع ما أمكن تصويره، ومن مصادره:

أولاً: المصدر الطبيعي:

ينتمي ابن الحاج من حيث القسمة الجغرافية للأدب إلى أدب أندلسي امتاز بوفرة المشاهد البهيجة؛ فلم يترك شعراؤه المبدعون منظراً في الأرض ولا مظهراً في الكون يثير الجمال، ويجذب الأبصار إلا وصفوه بأعذب أسلوب وأجمل بيان، حتى غدت الطبيعة من الأسباب الملهمة لقرائح الشعراء^(١)، وكان ابن الحاج أحد هؤلاء المغرمين الذين فتنوا بمشاهد الطبيعة الساحرة ومناظر الوجود الآسرة.

وتمثل السماء بأجرامها المنيرة من شمس وقمر ونجوم، وبأجوائها التي تأتي بالريح والسحاب والمطر والبرق صورةً تعبر عن مأساة الحب والوجدان، فكثيراً ما كانت ذات صلة بخيالات الشعراء؛ فالسماء التي يتحد بها: "الجمال" و"البعد" تحاكي المحبوبة (الجميلة الممتعة)، وتكوّن الردى العاطفي حين تتفصل روح الشاعر الهائمة في الجمال عن الجسد الماكث على البعد، وقد اتخذ ابن الحاج من مضيئات السماء صورة عن الفتاة ذات الحسن المشاهد والوصال الممتع، كالبدري في قوله:

وقد نسيت ولا أنسى - وإن هي قد أضحى غرور الأماني من أمانيتها -

(١) انظر: الشعر الأندلسي في ظلال الخلافة الأموية، ص ١٥٩

بدور تم على قضب على كشب تبدو بأفقين من قلبي وواديها^(١)
 ففي البيتين السابقين تعلق آخر بين مشهد الحب وصورة السماء إذ
 تضاهي ظلمة الليل وحشة القلب، وهو امتداد للنظرة العربية القديمة لليل
 التي ظهرت عند امرئ القيس في بيته المشهور:
 وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِيَ^(٢)
 (فسدول الليل بالنسبة لامرئ القيس ليس سدول سواد بل سدول هموم، أي
 أنه وحد بين ظلام الليل في الخارج وظلمة الهموم في الداخل)^(٣).

ويغلو ابن الحاج في توظيف صورة السماء في الحب إلى درجة كبيرة من
 الوضوح الشديد:

ولاحت بدور تسمى وجوها بأفق سماء تسمى خياما^(٤)
 وفي بيت آخر يوحد الصورتين:

وَفِي الْجِيَرَةِ الْغَادِينَ بَدْرُ مَنَازِلٍ تَحَيَّرَ مِنْهَا الطَّرْفُ وَالْقَلْبُ إِذْ ثَوَى^(٥)
 فلو بنى التصوير على التقابل الثائي لكانت "فتاة منازل" إزاء "بدر
 سماء"، لكنه دمج الصورتين فأخذ من كل واحدة جزءا وترك جزءا آخر،
 فآلت إلى: (بدر منازل)

وكما اتخذ من البدر صورة للمحبة اتخذ لها أيضا الشمس؛ وذلك
 عند الرحيل الذي يشابه الغروب، فقال:

سَلَّمَ اللَّهُ بِالْعَقِيقِ مَطَايَا عِنْدَ أَهْلِ الْهَوَى لَهْنًا مَزَايَا
 حَامِلَاتٍ عَلَى الْغُيُودِ شُمُوسًا مُظْهِرَاتٍ مِنَ الْغَرَامِ خَفَايَا

(١) الديوان، ص ٢٠٣.

(٢) ديوان امرئ القيس، ٤٨-٤٩.

(٣) الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية، سعد الحايوي، دار العلوم، ط ١،

١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ص ٢٦٥.

(٤) الديوان، ص ١٤٧.

(٥) السابق، ص ٢٠٩.

كُلُّ شَمْسٍ تَغِيرُ^(١) عِنْدَ طُلُوعِ كُلِّ شَاكٍ ضَنَاهُ لَوْنُ الْعَشَايَا
أَتَمَنَّى لِقَاءَهَا وَالْأَمَانِي ضِمْنَهَا أُودِعَتْ حُرُوفُ الْمَنَايَا^(٢)

وفي اتخاذ غروب الشمس صورة لموقف الرحيل استثمار لحركة الشمس ولونها، أما حركتها فإنه تتجه إلى الغروب لتمثل حركة الراحلين التي تنتهي بالبعد والاختفاء عن الأنظار، وأما لونها فإن اصفرارها حينئذ يشبه لون العاشق المودّع الذي اصفرّ وجهه من ضنا الفراق.

وقد يؤخر ابن الحاج المشهد قليلا حتى تتوارى الشمس؛ ليظهر الشفق الأحمر الذي يصور لون الدم المنهلّ من المدامع، وذلك في قوله:
مِنْ كُلِّ طَالِعَةٍ فِي الْيَدِ تُبْعِدُهَا أَيْدِي النَّوَى وَأَمَانُ الصَّبِّ يُدْنِيهَا
شَمْسٌ إِذَا غَرَبَتْ أَبَدَتْ لَنَا شَفَقًا مِنْ أَدْمُعٍ بِدَمِي انْهَلَتْ غَوَادِيهَا^(٣)
وتأتي الصورة موجزه في قوله:

ورب شمس في الفلاة مطالع لهن ولكن في الحدوج مغارب^(٤)
وفي أحد المطالع يقرن المحبوبة بالشمس والقمر فيقول:
يا ثالث القمرين أنت المعجز حسنا وأنت لذا وذاك معزز^(٥)

ففي قوله: (المعجز) إشارة إلى الجمال الذي لا يضاهى في المخلوقات، وفي قوله: (معزز) إشارة للضياء الجميل الذي يعزز ضياء القمرين، وقد تكتمل الصورة السماوية بأجواء الريح والمطر والبرق ففي النص الذي مطلعته:

سَلَّمَ اللَّهُ بِالْعَقِيقِ مَطَايَا عِنْدَ أَهْلِ الْهَوَى لَهْنٌ مَزَايَا^(٦)
جاء النسيم بمثابة النفس الذي يبقى الحياة ويصل الحبيب بحبيبه وقبله البرق

(١) هكذا في الديوان وفي قرائن القصر ومحاسن العصر: ورقة (٣٥)، ولعل الصواب: (تغير) مع ضبط "لون"

بالنصب، وهذا أنسب للمعنى.

(٢) الديوان، ص ٢١٦

(٣) السابق، ص ٢٠٣

(٤) السابق، ص ٤١ .

(٥) السابق، ص ١٢١ .

(٦) السابق، ص ٢١٦

الذي يعيد ذكرى ابتسامة مَنْ يُحب، وذلك في قوله:

وَلَكُمْ شِمْتُ لِلثَّيَا بُرُوقًا ذَكَرْتَنِي لَهَا بُرُوقُ الثَّيَا
يَا نَسِيمَ الصَّبَا أَحْيَيْكَ فَابْتُثْ طِيبَ ذَاكَ الشَّدَا وَرَدَّ التَّحَايَا
وَعَنِ الظَّاعِنِينَ هَاتِ حَدِيثًا لَيْسَ يَحْظَى بِهِ مُحِبُّ سِوَايَا

وفي موضع آخر أتى غمام الدمع بعد شمس الفؤاد:

وَآيَةُ شَمْسٍ فِي فُؤَادِي أَفْقَهَا إِذَا مَا تَبَدَّتْ أَخْثَهَا فَهَمَا سَوَى
تَنَاءَتْ بِهَا أَيْدِي الرُّكَّابِ فَأَذْمُعِي تَصُوبُ وَقَلْبِي بِالْفِرَاقِ قَدْ اكْتَوَى
وَمَا رَاعَنِي بِالْجَزَعِ إِلَّا ضَعَائِنُ تُذَكِّرُنِي عَهْدًا قَدِيمًا بِذِي طُوى
وَقَفْتُ بِهِ أَبْكِي وَأَسْفَحُ أَدْمُعًا عَلَى مِثْلِهَا وَدَّ الْغَمَامُ لَوْ احْتَوَى^(١)

وبهذا يتضح أنه وظف النيرين في عدة دلالات، فجاء بالشمس خاصة في دلالة زمانية حين غروبها لتعني اختفاء الراحلين، وجاء بهما جميعا في دلالة مكانية تعني البعد واستحالة الوصول، وجاء بهما كثيرا في دلالة جمالية تصف المرأة بالبياض والضياء، وهو توظيف توافق عليه الشعراء منذ القدم^(٢)، ويعبر عن النظرة العربية الشاعرية لمصابيح السماء.

وتأتي أجواء المطر مستقلة عن الشمس والقمر، فيبرز البرق بديلا عنها في التعبير عن بريق ثنايا المحبوبة، ويكون هبوب الريح محملا بالذكرى، فتجري سحب الدمع:

وَمِمَّا أَتَارَ لِي الْوَجْدَ بَرَقَ ظَنَّنَاهُ بَيْنَ الثَّيَا ابْتِسَامَا
وَنَفْحَةَ رِيحٍ أَتَتْ مِنْ زُرُودٍ بِهِبَّتَهَا الرُّكْبُ مَاثُوا هِيَامَا
وَسُحْبٍ مِنَ الدَّمْعِ قَدْ أُنْبَتَتْ بَجَنِّي قَتَادًا وَرَأْسِي ثَغَامَا^(٣)

ويلحظ أنه واصل الصورة ليأتي بما يراه نتيجة الحب وثمرته المرة ومضجعه الشائك الذي يشير إليه نبت القتاد والذي يستمر حتى الشيخوخة

(١) السابق، ص ٢١٠

(٢) انظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٦٧

(٣) الديوان، ص ١٤٥

التي يمثلها شجر الثغام المشبه للشعر الأبيض.

وفي مجال آخر غير الغزل يستمر التوظيف الحزين للسماء حين يعبر عن
صبح الشيب:

وَأَدْبَرَ لَيْلُ الشَّبابِ الَّذِي عَهَدْتُ بِهِ لِلتَّصَابِي اكْتِتَامًا
وَقَدْ بَيَّنَّ الصُّبْحُ صُبْحُ الْمَشِيبِ لِغَيْرِ امْرِئٍ عَنْ هَوَاهُ تَعَامَى^(١)
وهي صورة تقليدية موروثة، على أنه في موضع آخر قد جمع التوظيف السابق
(في الغزل) مع ذكر المشيب، فقال:

هَنَ الْبَدُورُ تَغَيَّرَتْ لَمَّا رَأَتْ شَعْرَاتِ رَأْسِي آذَنْتْ بِتَغْيِيرِ
رَاحَتِ تَحِبِّ دَجَى شَبَابٍ مَظْلَمٍ وَغَدَتْ تَعَاْفَ ضَحَى مَشِيبٍ نِيرِ^(٢)
إن تلك الصورة السماوية التي مثلت مأساة الحب وحسرة الشباب تعود
مقبولة في المدح، بل يبدو الشاعر فخورا بها إذا شكّلها الممدوح على الأرض:
هُوَ الْبَدْرُ تَحْمِيهِ نُجُومٌ تَوَاقِبُ وَمَا هِيَ إِلَّا الْمُرْهَفَاتُ الْقَوَاضِبُ
وَيَغْشَاهُ غَيْثٌ حَيْثُ حَلَّ وَإِنَّهُ لَنَقْعٌ أَثَارَتُهُ الْعِتَاقُ الشَّوَارِبُ
وَحَلْنَا خَفَى فِيهِ الْبُرُوقُ وَإِنَّمَا خَفَى فِيهِ سُمْرٌ أَشْرَعَتْهَا الْكَتَائِبُ^(٣)

ويبدو أنه قد وسّع وزاد على صورة بشار بن برد المشهورة:

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُسِهِمْ وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ^(٤)
حيث أضاف أجواء الغيوم من غيث وبرق، وأدخل الرماح السمر مع
السيوف المرهفات، وجعل الضياء غير مقصور على الكواكب بل وزعّه على
البدر والنجوم و البروق، ومما حوى تلك الصورة قوله:

وَارَتْ عَوَالِيَهُ نَجُومٌ أَسِنَّةٌ تَخَذَتْ مَثَارَ عَجَاجِهَا أَفْلَاكَ^(٥)

(١) السابق، ص ١٤٦

(٢) السابق، ص ١١٨

(٣) السابق، ص ٤١

(٤) ديوان بشار بن برد (١٦٧هـ)، تقديم وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة،

١٣٦٩هـ — ١٩٥٠م، ١/٣١٨.

(٥) الديوان، ص ١٢٩

ويكرر تلك الصورة موجزة في شطر يعبر عن سياسة الممدوح الحربية،
وجعل الشطر الآخر عن سياسته السلمية، ويضم كلا الشطرين صورة
سماوية متصلة:

فَبَاسٌ كَفَفَحَ الْبَرْقُ فِي قَلْبِ مُعْتَصٍ وَجُودٌ كَسَفَحَ الْغَيْثُ فِي كَفٍّ

وجاء في أحد المواضع وصل بين التوظيف الحزين والتوظيف السعيد في قوله:
وَكَأَنَّ الدُّجَى سُوَيْدَاءُ قَلْبٍ كَاتِمٍ وَالتُّجُومُ فِيهِ خَبَايَا
وَكَأَنَّ الصَّبَّاحَ سَيْفُ ابْنِ نَصْرٍ حَوْلَهُ مِنْ سَوَادٍ نَقَعَ بَقَايَا^(٢)
فقد انتقل دجى القلب الكاتم إلى صباح سيف ابن نصر.

واستخدام الصباح في البشرى يرد في شعره كثيراً كقوله في أبيات متفرقة :
بُشْرَى كَمَا طَلَعَ الصَّبَّاحُ الْأَبْلَجُ وَأَتَى الْبَطَّاحَ نَسِيمُهَا الْمُتَّارِجُ^(٣)
وَوَافَتْكَ بُشْرَى إِثْرَ بُشْرَى كَمَا أَتَى عَلَى أَثَرِ الْفَجْرِ الَّذِي صَدَقَ الصُّبْحُ^(٤)
وَافَتْكَ بِالْخَيْرِ الْمُطِيبِ الْمُبْهَجِ بُشْرَى كَأَقْبَالِ الصَّبَّاحِ الْأَبْلَجِ^(٥)
وإذا كان الشاعر يشتكي بُعد مضيئات السماء في الغزل فإنه في المدح
يكتفي بنورها وعلاها؛ فيستحسنها، وينظر بإعجاب إلى ما فيها من ضياء
ينعم به الناس، ثم يسبغ صفاتها على ممدوحيه، فيقول في مدح النبي صلى
الله عليه وسلم:

مُحَمَّدٌ خَاتَمُ الْأَرْسَالِ أَوَّلُهَا فِي الْفَضْلِ شَمْسُ هَوَاهَا بَدْرُ نَادِيهَا^(٦)

ويقول في الخزرج:

بُدُورٌ عَلَا مِنْ آلِ خَزْرَجٍ أَذْكَرُوا أَجَلَ عُهُودٍ فِي حُنَيْنٍ وَفِي بَدْرِ^(٧)

(١) السابق، ص ٨٨

(٢) السابق، ص ٢١٦

(٣) السابق، ص ٥٧

(٤) السابق، ص ٦٧

(٥) السابق، ص ٦٠

(٦) السابق، ص ٢٠٤

(٧) السابق، ص ١١٠

ويختار لولي العهد القادم صورة الهلال، كأنه يمثل تدرجه إلى منصب الملك كتدرج الهلال نحو الإبدار، فقال:

أَلَا ارْتَقِبُوا هَذَا الْهَلَالَ الَّذِي بَدَأَ مِنْ الْغَرْبِ مَرْفُوعًا عَلَى أَفْقِ الْهُدَى^(١)
ويستخدم السحاب في وصف الكرم، وحيناً في وصف الدم، وقد جمع بينهما في قوله:

فَمِنْ سَحَابِ نَدَى يُرْضِيهِ هَامِلُهَا وَمِنْ سَحَابِ دَمٍ يَشْفِيهِ هَامِيهَا^(٢)
وفي بيت آخر جمع توظيف المطر في صورة الحزن مع توظيفه في صورة الكرم فقال:

وَقَدْ هَمَلْتُ وَطْفَ السَّحَابِ كَأَنَّهَا مَدَامُعُ عَيْنِي أَوْ نَوَالُ مُحَمَّدٍ^(٣)
ويكرر الصورة في مدح أعم شاملاً بني نصر:

وَقَدْ حَمَلْتُ فِيهَا السَّحَابِ كَأَنَّهَا مَدَامُعُ عَيْنِي أَوْ عَطَايَا بَنِي نَصْرٍ^(٤)
ومن المصادر الطبيعية للصورة عالم المياه من بحر ونهر، فيستعمل البحر عند سكونه وهدوئه في صورة سلمية، تتناول صفة الكرم أو صفة العلم نظراً لاتساع البحر ونفاسة كرائمه، ويستعمله عند حركته واضطرابه في صورة حربية تتناول العراك وسفك الدماء.

فمن الصورة السلمية قوله عن الغني بالله:
إِمَامُ الْهُدَى جَزُلُ الرِّدَا شَرَكُ الْعِدَى غَمَامُ النَّدَى بَحْرُ الْجَدَا مَعْدِنُ الدُّخْرِ^(٥)
وهي صورة موروثة تُشَبِّه الكريم بالبحر، لكنه في موضع آخر يتعمق في الصورة، ويضيف إلى ذكر البحر ذكر كرائمه:

هُوَ فِي النَّدَى بَحْرٌ وَلَكِنْ لَفْظُهُ دُرٌّ لِأُذُنِ الْمَرْءِ خَيْرٌ مُشْتَفٍّ^(٦)

(١) السابق، ص ٧٧

(٢) السابق، ص ٢٠٦

(٣) السابق، ص ٨٧.

(٤) السابق، ص ١١٠

(٥) السابق، ص ١٠٧

(٦) السابق، ص ١٩٠

فقد أضاف صورة الدر؛ لتكون وصفا لكلام الممدوح الحسن.

وفي قول آخر يستأثر الشاعر بكرائم البحر فيقول:

وَدُوْنَكَ فَاسْبَحْ فِي نَدَاهُ بِأَبْحُرٍ مَدِيحِي يَأْقُوتُ بِهِنَّ وَلَوْلُو^(١)

وينظر ابن الحاج إلى اتساع البحر؛ فيقرنه بالمعارف والفكر:

مِنْ خَائِضِ بَحْرِ الْمَعَارِفِ سَابِحٍ فِيهِ عَلَى دُرٍّ بِهِ غَوَاصٍ^(٢)

وَوَدِدْتُ لَوْ أَنِّي أَجَدْتُ مَعَاقِيَا مِنْ بَحْرِ فِكْرِي دُرُّهَا مُسْتَخْرَجٌ^(٣)

ويلحظ أنه التزم ذكر الكرائم من در ومعاق.

أما الصورة الحربية فتقال عند التحام الصفوف وكرّ الخيول :

أَبْنَى السُّيُوفِ الْمَشْرِفِيَّةِ وَالْقَنَا وَالْخَيْلُ فِي بَحْرِ النَّجِيعِ تَلَجَجٌ^(٤)

فقد اشتد القتال وسالت الدماء كأنها البحر، وغالبا ما يقرن ابن الحاج

البحر بذكر شيء من حركته، سواء من أمواجه أم من سفنه، والذي يلهم

الشاعر تخيل البحر في معمعة القتال مثيرات بصرية حقيقية، كالدماء

الجارية كمياه البحر:

وَالْمُرْسِلُونَ لَهَا وَالْأَرْضُ بَحْرُ دَمٍ سَفَائِنًا بِأَسْهُمٍ لَا الرِّيحُ مُجْرِيهَا^(٥)

أو الخيل الزاحفة كزحف البحر حال مدّه:

وَالْخَيْلُ تَزْحَفُ بِالْكُمَاةِ كَأَنَّهَا بَحْرٌ وَبَيْضُ الْهِنْدِ طَامِي الْأَمْوَجِ^(٦)

وغالبا ما يكون الغبار المثار كأنه زيد البحر المائج:

وَهُمْ مَا هُمْ وَالْخَيْلُ تَرْدَى كَأَنَّهَا سَفَائِنُ فِي بَحْرِ مِنَ النَّقْعِ مُزِيدٍ^(٧)

ولليابسة حضور في شعر ابن الحاج يفوق ما للسماء والبحر حيث امتازت

(١) السابق، ص ٤٠

(٢) السابق، ص ١٦٦.

(٣) السابق، ص ٦٠.

(٤) السابق، ص ٥٨.

(٥) السابق، ص ٢٠٦.

(٦) السابق، ص ٦٣.

(٧) السابق، ص ٨٨.

اليابسة بأنها جاءت بصورة تقريرية يصفها الشاعر ويتحدث عن بعض تفاصيلها، وقد توزع الكلام عليها على نوعين منها: الصحراء الجرداء والرياض المعشبة.

أما الصحراء فهي أكثر البيئات حضوراً في شعره؛ حيث جاءت في تسع عشرة قصيدة في الديوان، وتكون غالباً في المقدمة وقد جعلها مسرحاً يتقمص فيها شخصية العاشق في الحياة العربية البدوية، وتظهر عنايته بتكوين المكان وتهيئة أجزائه؛ كي يكون ما يقدمه مماثلاً أو مقارباً للواقع الصحراوي الذي عايشه شعراء العذرية:

دَعُوا أَدْمُعِي شَوْقًا لِلْقِيَاكُمُ تَجْرِي فَإِنِّي فِي حُبِّي لَكُمْ رَابِحُ التَّجْرِ
وَأَهْدُوا لَنَا رُوحَ الْعُدَيْبِ وَبَارِقِ وَلَكِنْ مِنَ الرِّيقِ الْمُعْطَرِ وَالتَّغْرِ^(١)

ولا ريب أن أي قارئ للديوان سيصل إلى أن الصحراء هي أكثر البيئات ذكراً، ومن عنايته بها أن ضمّن في شعره كثيراً من المواضع في الجزيرة العربية التي تحوي رمال الفلاة ونباتها وحيوانه وخيامها:

إِيهِ عَلَى الْجِيَرَةِ الْغَادِينَ دَارُهُمْ نَجْدٌ وَعَنْ مُنْجِدِي مِنْ غُرِّ أَهْلِيهَا
أَمَّا الرُّبُوعُ فَصَبْرِي يَوْمَ كَاطِمَةٍ مِمَّنْ عَدَتْهُ عَنِ الْبُعْيَا عَوَادِيهَا
مِنْ كُلِّ طَالِعَةٍ فِي الْيَدِ تُبْعِدُهَا أَيْدِي النَّوَى وَأَمَانُ الصَّبِّ يُدْنِيهَا^(٢)

ويقول:

وَبِنَفْسِي بِذِي الْأَرَاكِ خِيَامٌ فِي رِضَاهَا بَذَلْتُ غَايَةَ وَسْعِي
وَهَلِ الْأَثْلُ كَاشِفٌ عَنْ ظَبَاءٍ بِإِكْسَارِ الْجُفُونِ يُجْبِرُنْ صَدْعِي
يَا خَلِيلِي غَنِّيَانِي بِسُوءِي وَدِيَارٍ بِيُعْدِيهَا ضَاقَ ذُرْعِي
وَأَذْكُرَا لِلنِّيَاقِ وَادِي نَجْدٍ تَشْغَلَاهَا بِالرَّبْعِ عَنْ ظَمِي رُبْعٍ
وَإِذَا هَبَّتِ الصَّبَا فَاسْأَلَاهَا عَنْ غَرِيبٍ بِالْجَزْعِ أَكْرَمَ جَزْعٍ^(٣)

(١) السابق، ص ١٠٤

(٢) السابق، ص ٢٠٣

(٣) السابق، ص ١٧٧-١٧٨

وهي البيئة التي يجد فيها الشاعر متنفسا لمشاعره الحزينة وذكرياته المبيكة:

عن الجزع أو عن ساكن الجزع حدث وبالأجرع الفرد الركائب لبث
وسائل عن الحي الحلال برامة وإن كان يجدي عنهم البحث فابحث
وسلم على الركب الملم بحاجر ومهما أباح المكث حاديه فامكث
وزدني بأصوات الحداة صباية ودع عنك لحنى كل مثى ومثلث
ويح بأحاديث الهوى لأحبة نأوا وأحاديث الجوى كلها ابث
وإن شئت إحياء النفوس فحيها بعرف صبا نجد وآراجها ابث^(١)

واحتفاظ الذاكرة الأندلسية بالماضي العربي في نجد والحجاز مع كونه تقليدا شعريا موجود لدى أقاليم أخرى فإنه يعد أيضا اعتزازا بالهوية العربية وبالوطن الأم للعرب، وردًا لا شعوري لمحاولات استئصال الإسلام والعروبة من الأندلس التي كان الشاعر يشهدها، ولما في شعر الجزيرة القديم من قيم خُلقية تصون الغزل الصادق العفيف؛ فلم يكن كغزل المولدين في الحواضر الذي داخل معظمه العبث، ومن المؤكد أن الشاعر الأندلسي - كابن الحاج - لا يخلو من حنين صادق صوب تلك الديار التي سطع منها الإشعاع الديني في الحجاز والإشعاع الشعري في نجد^(٢).

أما الرياض الخضراء فإنها على عكس الصحراء فيما يبيده الشاعر؛ إذ يجد فيها الأنس والطرب والسعادة والبشائر:

فَالزَّهْرُ بَيْنَ مُفَضِّضٍ وَمَذْهَبٍ وَالرَّوْضُ بَيْنَ مُوشِحٍ وَمَدْبَجٍ
وَالْقُضْبُ تَرْقُصُ وَالْغَدِيرُ مُصَفَّقٌ وَالْوُرُقُ قَدْ غَنَّتْ وَلَمْ تَتَلَجَّلْجَلْ
وَالرَّيْحُ قَدْ فَهَمَتْ حَدِيثَ قُدُومِهِمْ فَحَبَّتْ بِكُلِّ مُعْطَرٍ وَمُورِّجٍ^(٣)

(١) السابق، ص ٥٣ .

(٢) انظر: نجد والحجاز في الذاكرة الأندلسية، د. عبد الله بنصر العلوي، السجل العلمي لندوة الأندلس قرون من

التقلبات والعطاءات، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ط ١، ١٤١٧هـ، ٤/٤٠١

(٣) الديوان، ص ٦١

وهو معتن بأجزائها كما تبين عند الحديث في مبحث الوصف في الفصل الأول.

ثانياً: المصدر الحيواني.

تنوعت طرائق تناول ابن الحاج للحيوان من خلال ما يلي:

(أ) ما كان تناوله تقريرياً: فهو موجود في الصورة التي يصنعها الشاعر كوجودها في واقعه، كالإبل عند ذكر الرحلة والخيول في وصف الحرب. والإبل أشهر الحيوانات التي صحبت الشاعر فوصفها في عدد من المقدمات، وهي تحظى بالنصيب الأوفر من صور الحيوان في الشعر القديم^(١)، لكنها غير بعيدة عن واقع الشاعر الذي عرف بالأسفار، وقد عدّد الشاعر التعبيرات اللفظية الدالة عليها؛ بما يوضح أنه ينهل من معين لغوي ثر، وأنه قد وقف على تجارب شعرية من الأدب القديم الذي عد ذكر الإبل من تقاليد القصيدة، ومن أمثلته:

وَلَمْ أُنْسَ لَا أُنْسَ الْحُدَاةَ وَأَيْتُقَا بَرَاهَا سُرَاهَا بِالذَّمِيلِ وَبِالْوَحْدِ
إِذَا التَّقَتْ نَحْوَ الْحُدُوجِ تَمَايَلَتْ وَمَا دَمْعُهَا دَمْعِي وَلَا سُهُدُهَا سُهُدِي^(٢)

ويرى الشاعر في صورة قديمة أن الإبل والإنسان العربي مشتركان في صفاء الحياة أو اضطرابها، نظرا لارتباط المعيشة بينهما، وكونها مقترنة بجلب الرزق واستمرار الحياة^(٣)، وهو ارتباط واقعي يحمل معه ارتباطا معنويا معنويا يرمز للأصالة العربية، ومن هنا تساءل ابن الحاج لما حلت به المصيبة بفقدان خاله: ماذا حلّ بالإبل؟ وكأنه يقول: ماذا حلّ بالكرم والمروءة؟

نَشَدْتُكُمْ هَلْ طَابَ لِلْعَيْسِ وَرَدُّهَا وَهَلْ رَاقَهَا مَرْعَى لِحِمَضٍ وَسَعْدَانِ

(١) انظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٧٧

(٢) الديوان، ص ٩١.

(٣) انظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٩٩م،

وَهَلْ أَرْضَعْتَ أُمَّ الْحَوَارِ حَوَارَهَا وَأَفْهَقَ مِنْ رَسَلٍ عَلَى الشَّوْلِ فَفَقَهَا^(١)

ويزيد من مكانة الصورة حين يجعل الإبل مشاركة له في الشعور
الوجداني :

سَلِ الْعَيْسَ وَالْبَرْقَ الَّذِي لَاحَ مِنْ نَجْدٍ مَتَى عَهْدُهَا بِالْجَزَعِ وَالْعَلَمِ الْفَرْدِ
وَهَلْ عِنْدَهَا عِلْمٌ بِأَعْلَامِ حَاجِرٍ وَمَا هِجَنَ لِي مِنْ لَاعَجِ الشَّوْقِ وَالْوَجْدِ^(٢)

ومن عناية الشاعر بها أن جعلها تحمل بلاغه وتوصل رسالته؛ فهي خير من
يختار لحمل مراسله وبعث عواطفه إلى الأرجاء التي يريدها :

يَا رَاكِبًا يَطْوِي الْفَلَاةَ بِجَسْرَةٍ كَالْقَدَحِ تُبْصِرُهُ بِكَفٍّ مُعَوِّجٍ
مِنْ نَسْلٍ شَدَقَمَ لَا تَمَلُّ مِنَ السُّرَى أَوْ تَصْدَعُ الْبَيْدَاءَ صَدَعُ الدُّمْلُجِ^(٣)

وتأتي الإبل حين يصحب الشاعر شكواه إلى قاصده، وينزل حاجته ببابه
آملا في سخائه :

كَرِيمٌ فَلَا الْحَادِي النَّجَائِبَ مُخْفِقٌ لَدَيْهِ وَلَا الْمُنْضِي الرِّكَائِبَ خَائِبٌ^(٤)

ومما يعزز الارتباط العاطفي مع صورة الإبل حضورها المتكرر في مشهد
الفراق ووداع الراحلين وظعن الأحبة حين تُزِمُّ الركاب عليها وتوضع الحدوج
فوقها :

وَيَا مُثْقَلَ الْخَدْرِ الَّذِي قَذَفَتْ بِهِ أُمُونُ ثُبَارِي الرِّيحِ فِي الْبَلَدِ الْقَفْرِ^(٥)

ومن الشخصيات التي ارتبطت بالإبل شخصية الحادي التي يقل أن تفارق

مسرح المقدمة الوجدانية :

وَمَا اصْطَبَّارِي وَقَدْ زُمْتُ رَحَائِلَهُمْ وَلِلْتَرَحُّلِ حَادِي الْعَيْسِ قَدْ شَطَا^(٦)

(١) الديوان، ص ١٦٠، وفقهان هكذا ، ولعل الصواب: ففهان؛ فالأنسب أنه مشتق من أول الشطر (أفهب)، وهو

مايراه المحقق، حاشية رقم: (١).

(٢) السابق، ص ٩١.

(٣) السابق، ص ٦٣.

(٤) السابق، ص ٤٥.

(٥) السابق، ص ١٠٥.

(٦) السابق، ص ١٢٥.

ويلحظ التنوع اللغوي في معجم الإبل لدى الشاعر: ك(الركائب) و(العتاق) و(النجائب) و(العيس)، ويعبر عنها بما على التفاؤل بآمنها ونجاتها، بكلمتي: (الناجيات) و(أمون)^(١)، وعبر بـ(جسرة) دلالة على الإقدام^(٢)، كما ذكر أسماء عرفت بها إبل بعينها لدى شخصيات مذكورة في التراث العربي: مثل (شدقم)، ويذكر حركتها في السير كالإرقال^(٣)، والإغذاذ^(٤)، والذميل^(٥)، والوخد^(٦)، من ذلك:

لِمَنِ الْكُمَاةُ تَقْلَدُوا الْفُلَاذَا وَتَعَوَّدُوا الْإِرْقَالَ وَالْإِغْذَاذَا^(٧)
صَوَارِعُ أَكْبَادِ الْفَلَاةِ بِأَيْتُقِ تَرَاخَتْ بُرَاهَا بِالذَّمِيلِ وَبِالْوَحْدِ^(٨)
ويلي الإبل في الإيراد الحقيقي الواقعي الخيل، ويندر أن يخلو أي مقطع حربي منها، وقد عني الشاعر بتفاصيل كثيرة عن ألوانها وحركتها ونشاطها في القتال، ويجعل منها الوسيلة التي تنشئ بيئة الحرب، وتوري قدحها وتحول الأرض الهادئة إلى ميدان للقتال صاحب بصهيلها وعاصف بنقعها.

وَهُمْ مَا هُمْ وَالْخَيْلُ تَرْدَى كَأَنَّهَا سَفَائِنُ فِي بَحْرِ مِنَ النَّعْ مُزِيدٍ^(٩)
وَلَمْ أُنْسَ لَا أُنْسَ السُّرَى وَكَتَائِبًا لَزْنِدِ الْمَنَايَا كُلَّمَا زَحَفَتْ قَدْحُ
وَجَاؤُوا بِهَا مِلءَ الْفَضَاءِ مَعَانِمًا لِلَّيْلِ عَجَاجِ الْخَيْلِ مِنْ فَوْقِهَا جُنْحُ
وَدَارَتْ بِهَا دَوْرَ الْوَشَاحِ جَحَافِلُ لِنَارِ الْمَنَايَا فِي الْوُجُوهِ بِهَا نَفْحُ^(١٠)

(١) انظر: الصورة الفنية في العصر الجاهلي، ص ٧٩

(٢) انظر: السابق، الموضع نفسه.

(٣) الإرقال: (سرعة سير الإبل)، لسان العرب، ٢٠٧/٦.

(٤) الإغذاذ: (الإسراع في السير)، السابق، ٢٠/١١.

(٥) الذميل: (السير اللين) السابق: ٤٣/٦.

(٦) الوخد: (سعة الخطو في المشي)، السابق، ١٧٣/١٥.

(٧) الديوان، ص ٩٧

(٨) السابق، ص ٨٤.

(٩) السابق، ص ٨٨.

(١٠) السابق، ص ٦٧-٦٨.

وقد ارتبطت بالخيول شخصيات المقاتلين، فتقرن الخيول بفرسانها في قوله:
 وَجَاسَتْ عَلَى جُرْدٍ خِلَالِ دِيَارِهَا كُمَاةٌ لَهُمْ سَعْيٌ زَكَا وَلَهُمْ كَدْحٌ
 ويذكر خيلا أصيلة رسخت في الذاكرة العربية، وهي الوجيه ولاحق:
 لَوَاحِقَ مَنْ نُسِلِ الْوَجِيهِ وَلَا حِقِ هِيَ السُّفْنُ فِي بَحْرِ الْعَجَاجِ لَهَا سَبْحٌ
 وقد أطلق عليها في مواضع أخرى: العاديات والصوافن^(١) تأثرا بالمعجم
 القرآني.

ويذكر صهيلها في صورة سمعية يرى فيها اللحن الجميل:
 هُمَامٌ كَأَنَّ الْأَرْضَ إِنْ سَارَ مَسْمَعٌ بِهِ مِنْ صَهِيلِ الْخَيْلِ أَبْدَعَ الْهَانَ^(٢)
 ويسمى بما تصدره من صهيل:
 وَذِي لُجَبٍ جَمِّ الصَّوَاهِلِ أَرْعَنِ إِذَا لَمَحَتْهُ الشَّمْسُ أَعْجَزَهَا اللَّمْحُ^(٣)
 ولم يكن توظيف ابن الحاج للخيول مختلفا عما استعمله الأقدمون لغة
 وتصويرا^(٤)، ومن التوظيف اللافت للخيول والإبل أن أتى بهما في مقدمة
 باكية تحكي أسفه يوم تحرك الركاب وترك الشاعر تنهل منه العبرات،
 لكن هذه المرة أخرج الوداع عن موضوع الغزلي، وجعل ذلك الركاب هو
 الجيش الزاحف إلى الميدان:

أَشْفَقْتُ مِنْ مَرَضٍ أَتَاخَ تَخْلُفِي أَشْفَقْتُ مِنْ مَرَضٍ أَتَاخَ تَخْلُفِي
 وَطَفِقْتُ أَظْهَرُ عِبْرَةً مِنْ عِبْرَةٍ وَطَفِقْتُ أَظْهَرُ عِبْرَةً مِنْ عِبْرَةٍ
 وَالْقَلْبُ فِي إِثْرِ الْحُمُولِ إِذَا اشْتَقَى وَالْقَلْبُ فِي إِثْرِ الْحُمُولِ إِذَا اشْتَقَى
 وَعَلَيَّ لَثْمٌ لِلْمَوَاطِيءِ فِي الثَّرَى وَعَلَيَّ لَثْمٌ لِلْمَوَاطِيءِ فِي الثَّرَى
 وَالذَّنْبُ لِي يَوْمَ اسْتَقَلَّتْ عَيْسُهُمْ وَالذَّنْبُ لِي يَوْمَ اسْتَقَلَّتْ عَيْسُهُمْ
 يَوْمَ الرَّحِيلِ عَنِ الرِّكَابِ الْأَشْرَفِ يَوْمَ الرَّحِيلِ عَنِ الرِّكَابِ الْأَشْرَفِ
 وَأَشْبُ نَارِي لَوْعَةٍ وَتَأْسُفٍ وَأَشْبُ نَارِي لَوْعَةٍ وَتَأْسُفٍ
 فَبِأَدْمُعِي وَمَنَارٍ وَجَدِي يَشْتَقِي فَبِأَدْمُعِي وَمَنَارٍ وَجَدِي يَشْتَقِي
 بَعْدَ الَّذِينَ قَضَوْا بِذِلَّةٍ مَوْقِفِي بَعْدَ الَّذِينَ قَضَوْا بِذِلَّةٍ مَوْقِفِي
 وَالْخَيْلُ تَسْبَحُ فِي الْعَجَاجِ الْأَكْثَفِ^(٥) وَالْخَيْلُ تَسْبَحُ فِي الْعَجَاجِ الْأَكْثَفِ^(٥)

(١) السابق، ص ٤٤٤، ٦٨.

(٢) السابق، ص ١٥٧.

(٣) السابق، ص ٦٧-٦٨.

(٤) انظر الصورة الفنية في العصر الجاهلي، ص ٨٤-٨٥.

(٥) الديوان، ص ١٨٦.

(ب) ما كان تناوله لأجل التشبيه: كالأسد أقوى الضواري، والعقاب أقوى الكواسر، فقد استخدمهما مجازاً عن القوة والشجاعة في وصف كرم المقاتلين على خيولهم:

تَنْقُضُ عُقْبَانًا وَفَوْقَ ظُهُورِهَا أُسْدٌ مَتَى دُعِيَتْ نَزَالٍ تُهَيِّجُ^(١)
ويورد الأسد وفق الدلالة الحقيقية لأجل المبالغة:

إِمَامُ الْهُدَى الْمَنْصُورُ وَالْبَطْلُ الَّذِي بِهِ الْأُسْدُ أُسْدُ الْغَابِ فِي الْوَتْبِ تَقْتَدِي^(٢)
وفي أحد الأبيات استخدم الداليتين الحقيقية والمجازية:

وَلَقَدْ جَلَا مِنْهُ عَرِينُ الْحَرْبِ عَنْ أَسَدٍ لَأَسَادِ الشَّرَى قَنَاصِ^(٣)
ويقرن الشاعر صورة الأسد بذكر نسله، وذلك في موضوع مديح السلطان ونجله:

وَلِلَّهِ شِبْلٌ قَدْ دَعَاهُ بِيُوسُفٍ شَبِيهٌ بَلِيْثٌ قَدْ دَعَاهُ مُحَمَّدًا^(٤)
شِبْلٌ يُحَاكِي مِنْ أَبِيهِ فِي الْوَعَى أَسَدًا بِقَرْعِ الْمُرْهَفَاتِ يُهَيِّجُ^(٥)
وأما في الغزل فالمصدر الحيواني ينهل حينئذ من فصائل الغزلان أبهى الصور ليعبر بها عن المرأة الجميلة الرشيقية:

وَهَلِ الْأَثْلُ كَاشِفٌ عَنْ ظِبَاءٍ بِأَنْكِسَارِ الْجُفُونِ يَجْبُرْنَ صَدْعِي^(٦)
سائراً على ما سار عليه غالب الشعراء.

ولا يقتصر فيه على الشبه الجمالي من أعين ناعسة وقوام رشيق وجيد بهي، بل يجمع إليه الشبه السلوكي من التمتع عن مؤانسة الغريب:

وَفَوْقَ الرُّوَاحِلِ أَحْوَى الْجُفُونِ بِبُعْدٍ وَإِنْ ظَلَّ يُدْنِي مَرَارًا

(١) السابق، ص ٦٣

(٢) السابق، ص ٨٧

(٣) السابق، ص ١٦٨

(٤) السابق، ص ٧٧

(٥) السابق، ص ٥٧

(٦) السابق، ص ١٧٧

حَكَى الظُّبْيَ لَحْظًا وَجِيدًا وَفَرَعًا وَبِالرَّغْمِ مِنْهُ حَكَاهُ نِفَارًا^(١)
وبدلاً من أن ينقل الشاعر صورة الظبي عن مكانها ويدمجها مع واقعه فإنه
يعكس ذلك وينقل نفسه إلى محيط ذلك الظبي، ليكون جزءاً من عالمه
البري، فيقول في موضعين متفرقين من شعره:

وَأَسْرَابُ غِزْلَانٍ عَرْضَنْ سَوَانِحًا وَلَا بُدَّ مِنْ مَرَعَى فَكَانَ مِنَ الصَّدْرِ^(٢)
وَكَمْ بِالْحِمَى مِنْ غِزَالٍ رَعَى بَنَجْدٍ فُؤَادِي وَخَلَّى الْعَرَارَا^(٣)
وإذا كان الأسد يأتي عند الحديث عن الشجاعة، والظباء في مقام التغزل
فقد جمعهما في مشهد واحد تغيرت فيه موازين القوة وصارت الغلبة للظبية
النجلاء، فأطاحت بالأسد العاشق:

وَهَلْ وَرَدَتْ مَاءَ الْأَثِيلِ وَدُوْنَهُ ظِبَاءٌ سَطَتْ أَلْحَاطُهَا التُّجْلُ بِالْأُسْدِ^(٤)
وهي صورة موجزة التقطها الشاعر من التراث، ولم يضيف إليها شيئاً،
وهي ترد لدى من سبقوه كابن الرومي:

لَنْ تَصِيدَنِي ظُبِيٌّ بِمَقْلَتِهِ لَقَدْ تَصِيدُ الظُّبَا مِنْ قَبْلِهِ الْأُسْدَا^(٥)
ومن تنسيق الشاعر للصورة الحربية أن يتوغل في الصورة الحيوانية، فقد
جمع بين الخيول والأسود، ونسج منها وحدة غائبة عن الواقع لكنها حاضرة
في المخيلة التي يبصر الحرب بها:

وَمُهُودُهُ صَهَوَاتُ خَيْلٍ تَحْتَهُ أَغْيَالُ آسَادِ الشَّرَى تَتَوَلَّجُ^(٦)
وقال جامعا بين الخيل والعقبان والأسد:
وَالْخَيْلُ تَزْحَفُ بِالْكُمَاةِ كَأَنَّهَا بَحْرٌ وَبَيضُ الْهِنْدِ طَامِي الْأَمْوُجِ

(١) السابق، ص ٩٩

(٢) السابق، ص ١٠٩

(٣) السابق، ص ٩٩

(٤) السابق، ص ٩١

(٥) ديوان ابن الرومي (٢٨٤هـ)، شرح وتحقيق: عبد الأمير علي مهنا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط ١،

١٤١١هـ، ١٩٩١م، ٢/٢٩٧

(٦) الديوان، ص ٥٨

تَنْقُضُ عُقْبَانًا وَفَوْقَ ظُهُورِهَا أُسْدٌ مَتَى دُعِيَتْ نَزَالَ تَهَيَّجٌ^(١)

وعلى الرغم مما شاع من استخدام صورة الغراب للدلالة على التشاؤم فقد

أورد لها الشاعر صورة مختلفة، يُشَبِّه فيها المرأة البدوية المستترة بالغراب:

وَمَا رَاعَنِي بِالْجَزَعِ إِلَّا ضَعَائِنٌ تُذَكِّرُنِي عَهْدًا قَدِيمًا بِذِي طَوَى

وَأَسْرَابُ غَرَبَانٍ بِكُحْلِ عُيُونِهَا رَوَاقِعُ مَا تُبْدِي السُّيُوفُ مِنَ الْكُؤَى^(٢)

والشاعر قد ذكر التشاؤم من الغراب على أنه رأي غيره ولم يتبن هذا

الرأي المخالف للإيمان بقدر الله وخلق الفأل، وذلك في توظيف مماثل

للصورة السابقة، فقد شبه اجتماع نائحات من البادية بجمع من الغربان

يزجرهن عياف:

وَفِي كَلْبٍ اصْطَفَتْ عَلَيْهِ نَوَائِحُ كَمَا زَجَرَ الْعِيَّافُ مَنُوبَ غَرَبَانٍ^(٣)

وأقحم النسور والعقبان في الحرب في صورة غريبة متكلفة:

وَتُرْسِلُ شَعْرًا مِنْ عَجَاجِ حَيْوُلِهِ تُرَجِّلُهُ أَيْدِي نُسُورٍ وَعُقْبَانٍ^(٤)

وجاء ذكر الصقر في مقام المدح وعلو المكانة حين شبه به الممدوح:

وَوَاقَعْتَ بِالْحَرْبِ الشَّقِيَّ الَّذِي بَغَى كَمَا قَدْ بَغَى شَرُّ الْبُغَاةِ عَلَى الصَّقْرِ^(٥)

ويذكر من الطيور ما يعد جزءا من الطبيعة الجميلة بسجعتها المطرب

الذي يخرج الطبيعة من صمتها، كما في قوله:

وَأَرْقَتْنِي مِنْ جَانِبِ الرَّمْلِ سَاجِعٌ طَرُوبٌ إِذَا هَزَّتْ صَبًّا أَعْطَفَ الرَّئِدَ

طَوَيْتُ لَهُ قَلْبِي عَلَى الشَّوْقِ ضَلَّةً وَمَا خِلْتُ أَنَّ الشَّوْقَ مِنْ قَبْلِهِ يُعْدِي^(٦)

ويجعل منها علامة على انتهاء ليل الوجد والأحزان، وبدء صباح صادق

بأعذب الأناشيد:

(١) السابق، ص ٦٣ - ٦٤

(٢) السابق، ص ٢١٠

(٣) السابق، ص ١٦٠

(٤) السابق، ص ١٥٧

(٥) السابق، ص ١١٤

(٦) السابق، ص ٨٤.

وَفِي كَيْدِ الظُّلَمَاءِ قَدْ حُفَّتْهَا بَنَارَيْنِ مِنْ شَمْعٍ وَمِنْ وَجْدٍ مُكْمَدٍ
إِلَى أَنْ شَدَّتْ وَرُقُ الْحَمَامِ فَنَبَّهَتْ بِمَا أَسْمَعَتْ مِنْ شَدْوِهَا كُلِّ مُنْشِدٍ^(١)
ومن ذكر الطير في شعر ابن الحاج: النعام التي شبّه بها الخيل في
رشاقتها:

طَوَالِعَ مِنْ تَحْتِ الْعَجَاجِ كَأَنَّهَا نَعَامٌ بِكُثْبَانِ الصَّرِيمِ خَوَاضِبُ^(٢)
مِنَ الرَّكَضِينَ الْخَيْلَ تَزْحَفُ لِلْوَغَى سِرَاعًا كَأَمْثَالِ النَّعَامِ الْمَشْرِدِ^(٣)
وكل الحيوانات المصوّرة كانت حقيقية الوجود، ولم يورد من الحيوانات
الأسطورية إلا السعالي في تشبيهه سريع للخيّل:

حُصُونُ الْكَرَامِ صُدُورُ الْعَوَالِي وَخَيْلٌ تَتَأَقَلُّ مِثْلُ السَّعَالِي^(٤)
ثالثاً: المصدر الإنساني.

إن المفهوم الإنساني لدى الشعراء واسع ولا يقتصر على بني البشر، إنما
يتمدد ليشمل أشياء كثيرة في الكون يتخيلون فيها الحياة والعقل من طبيعة
وحيوان ومعان مجردة^(٥)، ولم يخل شعر ابن الحاج من ذلك؛ فقد ظهر في
بيانه التشخيص الذي مر ذكره في المبحث السابق.

والمصدر الإنساني للصورة وافر ومتنوع، قد توزعت تصاويره على جوانب
شخصية تمس الذات البشرية، وأخرى حضارية تحفل بالمنجز العمراني
والثقافي، وكذلك على جوانب اجتماعية تتناول مجتمع الشاعر، وفيما يأتي
عرض لجوانب التصوير الإنساني في شعره:

(أ) الجانب الشخصي: فمنه ما يتعلق بالشكل الظاهري ومنه ما يكون من
السمات المعنوية نفسيةً وخلقياً، وذلك وفق الآتي:

● السمات الشكلية:

(١) السابق، ص ٨٣.

(٢) السابق، ص ٤٤.

(٣) السابق، ص ٨٧.

(٤) السابق، ص ١٣٦، ومفرد السعالي: السَّعْلَةُ والسَّعْلَا، (وهي الغول وقيل ساحرة الجنّ) لسان العرب ١٩١/٧.

(٥) انظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٣٣.

أغلب كلام الشعراء حينما ينصرفون إلى الحديث عن الهيئة الخلقية
يكون عن المرأة؛ فالشعر في معظمه ارتحال إلى الجمال، والمرأة ما تزال أهم
إلهام للشعراء وفاتحة القصيد وموضع البث والأمل، وابن الحاج صور المرأة
كثيرا في شعره، وكان لا يميل إلى المباشرة وإنما يعبر عن وجهها بالشمس
وقوامها بالغصن وثغرها بالدر:

تَزِيدُ غَرَامِي شِدَّةً بَعْدَ شِدَّةٍ وَلَكِنْ بَضْعُ الْخَصْرِ قَدْ أَعَدَّتِ الْقُوَى
بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقَرْطِ أَقْسَمْتُ إِنَّهُ لِأَبْعَدُ مِنْ نَجْمِ السَّمَاءِ إِذَا هَوَى
وَمَا زَالَ غُصْنُ الْبَانِ يَحْكِي قَوَامَهَا فَلَمَّا رَأَتْ مِنْهُ الصَّبَا الْحَسَدَ التَّوَى^(١)

وقال أيضا:

مَيَّاسٌ قَدْ جَالَ بَيْنَ بُرُودِهَا خُوطٌ لَعْمَرِي لَيْسَ فِيهِ مَغْمَرُ
لَمْ أَدْرِ هَلْ مِنْ ثَغْرِهَا أَمْ أَدْمُعِي عَقْدٌ يَلُوحُ بِجِيدِهَا إِذْ تَبَرُّزُ
وَلَقَدْ تَفَضُّ حَدِيثُهَا عَنْ جَوْهَرٍ يَصْبُو إِلَيْهِ الْجَوْهَرُ الْمُتَحَيِّزُ^(٢)

أما ما تتحلى به فقد ذكر القرط والخلاخل، لكن من اللافت أنه يحليها
في بعض وصفه بالعتاد الحربي فلها سهم قاتل:

وَإِيَّاكَ وَالتَّغْرِيرَ بِالنَّفْسِ إِنْ رَمَتْ بِأَسْهُمٍ مَكْحُولِ اللَّحَاطِ الْكَوَاعِبُ^(٣)

وتتمدد شخصيتها الجذابة لتشمل كل الجمال من روض ونسيم:

وَلَوْ لَا شَذَاهَا مَا غَدَا الرُّوضُ عَاطِرًا وَمَا عَيْقَتْ فِيهِ الصَّبَا وَالْجَنَائِبُ^(٤)

وابن الحاج لا يبتعد عن الذوق الجاهلي في الحسن الأنثوي الذي يغلب الحسي
ويقلل المعنوي^(٥)

ومن التصوير الشكلي الحديث عن وجه الممدوح المتهلل:

(١) الديوان، ص ٢٠٩.

(٢) السابق، ص ١٢٢.

(٣) السابق، ص ٤١.

(٤) السابق، ص ٤٢.

(٥) انظر: الصورة الفنية في العصر الجاهلي، ص ٥٦.

تَتُوبُ الشُّمُوعُ مَنَابَ النُّجُومِ بِهِ وَالْوُجُوهُ تَبَدَّتْ وَسَامَا
 كَمَا نَابَ وَجْهُ الْإِمَامِ ابْنِ نَصْرِ عَنْ الْقَمَرِ التَّمَّ هَابَ الْإِمَامَا^(١)
 ولم يشر الشاعر إلى ما يدل على شيء من هيئته خلا مواضع ذكر
 شبيهه، كما يفعل الكثير من الشعراء:

هُنَّ الْبُدُورُ تَغَيَّرَتْ لَمَّا رَأَتْ شَعَرَاتِ رَأْسِي آذَنْتْ بِتَغْيِيرِ
 رَاحَتِ تُحِبُّ دُجَى شَبَابٍ مُظْلِمٍ وَغَدَتْ تَعَاْفُ ضُحَى مَشْيِبٍ نَيْرِ^(٢)
 والخلاصة أنه لم يتناول الهيئة الخلقية بغير الإعجاب والاستحسان؛ لأن
 شعره خال من الهجاء سوى قول لا يصل إلى الذم في وصف النصاري في
 المعركة:

أَخَذَ الرِّدَا بِعِقَاصِهِمْ وَأَرَى الرِّدَى لَمْ يَرْضَ أَخَذَهُمْ بِغَيْرِ عِقَاصِ^(٣)
 والعقاص هيئة للشعر^(٤).
 • السمات النفسية والخلقية:

صوّر الشاعر على قلة غرائز بشرية: كالرغبة في الثناء والتقدير، وحب
 التملك، والحرص على البقاء والتمسك بالحياة، فقال في أن النفس تتوق إلى
 المدح والشكر:

وَلِلَّهِ فَتَحُ قَدْ طَرِبْتُ لَوْقَتِهِ كَمَا طَرِبْتُ نَفْسُ الْجَوَادِ إِلَى الشُّكْرِ^(٥)
 وقال في حب التملك والبقاء - وجاء التصوير بتشبيهه طبائع حسنة بأخرى
 مردولة بجامع الطبع الثابت - :

حَرِيصًا عَلَى الْجُودِ الْمَوَاصِلِ وَالنَّدَى كَمَا حَرِصَتْ نَفْسُ الْبَخِيلِ عَلَى الْوَفْرِ
 وَلَكِنْ عَلَى عَفْوٍ جُهِلَتْ تَكْرُمًا كَمَا جُهِلَتْ نَفْسُ الْجَبَانِ عَلَى الدُّعْرِ^(٦)

(١) الديوان، ص ١٥٠.

(٢) السابق ١١٨.

(٣) السابق، ص ١٧٠.

(٤) جاء في لسان العرب: (العقص: أن تلوي الخصلة من الشعر ثم تعقدها ثم ترسلها). ٢٢٨/١٠.

(٥) الديوان، ص ١١٤.

(٦) السابق، ص ١١٥.

وإذا كان ثمة تناسب في البيت الأول حيث أتى الشاعر بمتناظرين من الصفات وهما الجود والبخل وكأنه حثُّ على الأول وتنفير للممدوح من الثاني - وهو من مصلحة الشاعر المتكسب - فإن البيت الثاني لا تناسب فيه إطلاقاً بين العفو والجبن، ويجعل من صورة الجبان المذعور مقحمة، قد شوهت الوصف ولم تكن منسجمة ومقبولة.

وأكثر ما صوّر من الميول البشرية التعلق بالأنثى، والذي كان للشاعر فيه نصيب وافر من نظمه:

بَعَثَ الْهُوَى نَحْوَ الْقُلُوبِ بِأَسْرِهَا فَأَسْبَابُهُ تَزْدَادُ غَيْبًا وَمَشْهَدًا^(١)
وهي في عمومها تصوّر أن المرأة والحياة شيء واحد، إذا تقلص وجودهما عن النفس كان المآل إلى فقد الروح وانكسار الفؤاد.

وقد ذكر من طبائع المرأة التدلل على من أحبها؛ فقد انبعث غنجها من نظراتها حتى آلت من أبصرها:

وَيَا أَبَايَ حَسَنَاءَ مِنْ غُنْجِ طَرْفِهَا هُوَ الدَّاءُ لَكِنْ مِنْ مَرَأَشِفِهَا الدَّوَاءُ^(٢)
وأما الخلق الحميد فهو كثير جداً في إirاده، لا سيما أن الشاعر مكثّر في مدحه، وبالنظر إلى مبحث المدح في الفصل الأول يتضح كيف صوّر الشاعر الكرم والشجاعة والعفو والحلم.

ويتضح في مبحث الغزل كيف صوّر ستر المرأة وأنها ممنوعة ولها من يصونها ويقا تل لأجل شرفها فبدت قلعة حصينة تُردى من يسعى إلى اقتحامها ولو كان طيفاً في المنام:

لَوَاعِبُ مَا بَيْنَ الْخِيَامِ يَحْفُفُهَا كَمَا بِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ لَوَاعِبُ
وَيَا أَبَايَ مِنْهُمْ حَسَنَاءَ لَحْظُهَا لَهُ جَانِبٌ يُخْشَى وَلِلْسَيْفِ جَانِبٌ
مُمْنَعَةٌ حَتَّى مِنَ الطَّيْفِ فِي الْكَرَى فَلَا جَفْنَ إِلَّا وَهُوَ لِلْسُهِدِ صَاحِبُ

(١) السابق، ص ٨٠.

(٢) السابق، ص ٢٠٩.

حَنَائِيكَ يَا بِنْتَ الْفَوَارِسِ أَقْسَمْتُ سَيُوفُهُمْ أَلَّا تُزَارَ الْحَبَائِبُ^(١)

(ب) الجانب الحضاري:

وقد عني ابن الحاج بتصوير المنجزات الحضارية من عمران وصناعات،
فوصف غرناطة وقصر الحمراء في عدة مواضع، مثل قوله:

وَمَدَّتْ لَهُ غُرْنَاطَةُ أَيِّ مِعْصَمٍ مِنْ النَّهْرِ بِالْوَشْمِ النَّسِيمِي مُزْدَانِ
وَأَبَدَتْ مِنَ الْحَمَرَاءِ أَبَدْعَ مَفْرِقٍ عَلَيْهِ مِنَ الْأَبْرَاجِ أَبَدْعُ تِيْجَانِ^(٢)

وقال واصفا بعض أجزائه من أرضية ونافورة:

وَقَصْرٍ بَنَاهُ خَيْرُ بَانَ فَلَمْ يَكُنْ يُضَاهِيهِ فِي الْأَرْضِ الْعَرِيضَةِ مِنْ قَصْرِ
حَكَتْ أَرْضُهُ أَفْقَ السَّمَاءِ فَزَهْرُهَا يَنْوُبُ بِلَا شَكٍّ عَنِ الْأَنْجُمِ الزُّهْرِ
وَعَهْدِي بِجَارِي الْمَاءِ يَسْفُلُ دَائِمًا فَيَحْنُو عَلَيْهِ الشَّارِبُونَ إِذَا يَجْرِي
وَهَا هُوَ يَعْلُو لِسَّمَاءٍ تَشْرُفًا بِمُجْرِيهِ مَسْرُورًا بِمَا نَالَ مِنْ فَخْرِ
وَحَلْتُ الَّذِي يَعْلُو مِنَ الْمَاءِ غَادَةً أَتَتْ عُرْسًا تَزْهَى بِهِ مُدَّةَ الْعُمْرِ^(٣)

وذكر في سياق المبالغة ما شاده الفراعنة في مصر والساسانيون في فارس:

وَيَا لَكَ مِنْ قَصْرِ مَشِيدٍ مُقَصَّرٍ بِإِيْوَانٍ كَسَرَى مُزْدَرَ هَرَمِي مِصْرٍ^(٤)

ويذكر ما اشتهرت به البلدان من صنائع، كنسيج صنعاء وسيوف

الهند فقال في أبيات متفرقة:

وَالْوَشْيُ مِمَّا كَانَ فِي صَنْعَاءَ لِلْ أَقْيَالِ أَوْ أَبْنَاءِ تُبَّعٍ يُنْسَجُ^(٥)
فَعَادَتْ لَهُ الْأَوْرَاقُ وَالتَّاجُ زَهْرُهُ كَوْشِي لَهُ صَنْعَاءُ بَاتَتْ عَلَى ذُكْرِ^(٦)

(١) السابق، ص ٤١-٤٢.

(٢) السابق: ص ١٥٧.

(٣) السابق، ص ١١٢.

(٤) السابق، الموضع نفسه.

(٥) السابق، ص ٥٩.

(٦) السابق، ص ١١١.

تَجُودُ عَلَى نَارِ الْوَغَى بِنُفُوسِهَا كَأَنَّ سِيُوفَ الْهِنْدِ بَعْضُ بَنِي الْهِنْدِ^(١)
وقد كانت قصائده الحربية تعبيرا عن الصراع الحضاري بين المسلمين
والنصارى على أرض الأندلس، وقد صور أن غلبة بني نصر هي غلبة ونصر
للإسلام، كما اقتبس أوصافا قرآنية جعلها معبرة عن القتال المحتدم :
وَأَمْسَتْ كَأَنَّ لَمْ تَغْنِ بِالْأَمْسِ وَاغْتَدَتْ فَلَا رِبْعُهَا رِبْعٌ وَلَا سَرْحُهَا سَرْحٌ^(٢)
وصور الأثر الحضاري لتغلب النصارى على أنحاء من الأندلس:
وَرَأَيْتُ قَصْرَ بَنِي أُمَيَّةٍ بَاكِيًا بِدُمُوعِ نَهْرٍ حَوْلَهُ مُتَلَهِّفٍ
وَبَدَتْ لِعَيْنِي لَا عَفَتْ آثَارُهُمْ فَعَرَفْتُهَا وَكَأَنِّي لَمْ أَعْرِفِ^(٣)
على أن الشاعر مغرم بالبداوة أكثر من الحضارة وخص بذلك غالب
مقدماته، ففيها الإبل والخيام والحدوج وقد أحيها الشاعر بنبع وجدانه:
وَرُبَّ شُمُوسٍ فِي الْفَلَاةِ مَطَالِغٌ لَهُنَّ وَلَكِنْ فِي الْحُدُوجِ مَغَارِبُ
لَوَاعِبُ مَا بَيْنَ الْخِيَامِ يَحْفُهَا كَمَا بِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ لَوَاعِبُ^(٤)
ولعله اختار الحياة البرية التي تهفو إليها النفس الإنسانية بصفاتها
وجلائها وبساطتها، ولم تتستر خلف أودية التحضر وأسوار المدينة.

(ج) الجانب الثقافي:

يظهر أن ابن الحاج متشبع بالثقافة منذ صغره ومنتقم إلى بعض علومها،
وقد ظهر في آثاره سعة اطلاعه على معارف شتى، حتى بان ذلك في شعره
فظهر الأثر الثقافي في جوانب منه، وكان الجانب التصويري مثالا عليه،
فكثيرا ما جعل المشهد تجسيدا لمبدأ أو فكرة أو معلومة ثقافية، ويجعل من
حركة بعض أجزاء الصورة تفسيرا معرفيا وغاية علمية، كأن تلك الصورة
قد تشبعت بالثقافة، أو أن الثقافة قد تجسدت بها، ولينظر القارئ إلى

(١) السابق، ص ٩٤

(٢) السابق، ص ٦٨

(٣) السابق، ص ١٨٦

(٤) السابق، ص ٤١

الرقيب الذي كدر على ابن الحاج الوصال، كيف أشبه صناع بعض المعاجم الذين يقلّبون أحرف الكلمة ويذكرون دلالة كل صورة منها! وقد ذلك في قوله:

وَتَغَرُّ ثَنَانِي الرَّدُّ عَنْ لَثْمِ دُرِّهِ كَأَنَّ رَقِيبِي قَدَّمَ الرَّاءَ مِنْ دُرٍّ^(١)
ولينظر القارئ أيضا إلى إحدى الرياض الجميلة كيف تحولت إلى نص لغوي تجري عليه أحكام النحو والصرف وإلى مجلس أدبي عامر بالنظم والنثر:

إِذَا انْتَصَبَتْ دَوْحَاتُهَا خَفَضَتْ بِهَا غُصُونًا قَرَاهَا الْغَيْثُ فِي الْوَرَقِ الْخَضِرِ
وَقَدْ جَرَّهَا نَفْحُ الصَّبَا بَعْدَ رَبْعِهَا كَأَنَّ نُسَيْمَاتِ الصَّبَا أَحْرَفُ الْجَرِّ
عَجِبْتَ لِنَبْتِ وَسْطِهَا وَهُوَ بَاقِلٌ يَخِيمُ بِهِ قُسٌّ عَنِ النَّظْمِ وَالنَّثْرِ
إِذَا مَا التَّقَى فِي نَهْرِهَا سَاكِنَانِ مِنْ قَضِيبٍ وَمِنْ حَصْبَاءَ حُرَّكَ بِالْكَسْرِ^(٢)

ويستحضر كثيرا شخصيات تاريخية وأدبية لأجل التشبيه أو ضرب المثل بها:
وَكَا الْمُرْتَضَى الْفَارُوقُ كُلُّ مُحَدَّثٍ يَرَى الْمُرْتَضَى الْفَارُوقَ خَيْرَ مُحَدَّثٍ^(٣)
بِأَبِي عُبَيْدَةَ فِي الْحُرُوبِ قَدْ اقْتَدَى وَابْنِ الْأَصِيلِ عَلَى أَبِي وَقَّاصٍ
وَحَكَى مُعَاوِيَةَ نَدَى وَدَهَاؤُهُ كَدَهَاءِ عَمْرٍو ذَلِكَ ابْنُ الْعَاصِ^(٤)
ومن الشخصيات الأدبية التي استدعاها في شعره: المتنبي، وبشار، وأبو نواس، وابن هانئ الأندلسي، وقس بن ساعدة، والحريري، ويلحظ تنوعها من حيث فنون الأدب شعرا ونثرا.

ومثال ذلك، قوله في عدة مواضع من الديوان:

وَدُوْنَكَ مَدْحًا شَبَّهَ الْمِسْكَ عَرْفُهُ فَطَيْبُهُ يُنْسِي أَبَا الطَّيِّبِ الْكِنْدِي^(٥)

(١) السابق، ص ١٠٦

(٢) السابق، الموضع نفسه.

(٣) السابق، ص ٥٦

(٤) السابق، ص ١٦٩

(٥) السابق، ص ٩٥

أَمْوَلَايَ خُدَّهَا بَنْتَ فِكْرِيَّانَهَا تَرَامِي بِيَشَّارِ الْبَيَانِ الْمُرَعَّثِ^(١)
 نَشَدْتُكَ هَلْ غُصْنُ الرِّيَاضِ ابْنُ هَانِيٍّ يَمِيلُ بِسَابَاطِ ارْتِيَا حَا إِلَى الْخَمْرِ^(٢)
 وَلَا خُسْرَ عِنْدِي بَعْدَهَا لِابْنِ هَانِيٍّ بِمَدْحٍ لَهَا مَا صَافَحَ الْقَلَمُ الطُّرْسَا^(٣)
 أَزْرَتِ بِقُسٍّ حِينَ حَلَّ عُكَازَا أَلْفَاظُ مَدْحِكَ يَا لَهَا أَلْفَاظَا^(٤)
 وَشَأَى الْحَرِيرِيِّ الَّذِي بَيَّانُهُ أَغْرَى وَجَاءَ بِدُرَّةٍ الْغَوَاصِ^(٥)

(د) الجانب الاجتماعي:

لقد صور الشاعر جوانب من حياة مجتمعه، فأورد لأجل التصوير بعض الشخصيات الشعبية والحرفية: كالقصاص والجصاص والجزار والدبَّاغ، وصور معاملات من البيع والشراء وصور بعض الصناعات، بما يعني أن الصورة قد نزلت إلى الأسواق والتجمعات التي تظهر مناحي شتى مما يدور في بيئة الشاعر الحضرية، فقال من مواضع مختلفة من شعره:

وَحَدِيثُهُمْ قَصُّوا عَلَى كُلِّ امْرِئٍ أَصْنَى فَكَانُوا أَفْصَحَ الْقَصَاصِ
 وَأَطِيعَ أَيِّ إِطَاعَةٍ كَالشَّمْعِ لِلْمُجْرِي لَهُ وَالْجِصِّ لِلْجِصَّاصِ^(٦)

ومن أمثله قوله أيضا:

رَمَى بِالْعِدَى لِلْأَرْضِ قَائِمُ سَيْفِهِ كَمَا قَدْ رَمَى لِلْأَرْضِ بِالْجِلْدِ سَالِحُ^(٧)
 كَمَثَلِ الْأَدِيمِ الْحَالِمِ اخْتَلَّ أَمْرُهُ فَلَا يُرْتَجَى إِصْلَاحُهُ بِدِبَاغِ^(٨)
 مَنْ ظَلَّ يَخْدُمُ غَيْرَهُ مِنْ بَعْدِهِ حَاكِي مُعَاوِضَ فِضَّةٍ بِرِصَاصِ

(١) السابق، ص ٥٦

(٢) السابق، ص ١٠٧

(٣) السابق، ص ١٩٧

(٤) السابق، ص ١٢٧

(٥) السابق، ص ١٧١

(٦) السابق، الموضع نفسه.

(٧) السابق، ص ٧٥

(٨) السابق، ص ١٨٣

وَيَحْمَدُهُ قَدْ شَرَّفَ الْحَبْرَ الَّذِي يَغْشَاهُ لَا بِالزَّاجِ وَالْإِعْفَاصِ^(١)

ويقدم صورة طبية تعرض ما كان يؤمر المريض بالتوقي منه:

وَأَمْضَى عَلَى الْحُسَّادِ إِضْرَارَ كَابِتٍ كَمَا قَدْ أَضَرَّتْ بِالْمَرِيضِ الْكُومَاخِ^(٢)

واللافت أن أغلب الأمثلة السابقة كانت من القصيدة الصادية الطويلة،

فما كانت تلك الصور الاجتماعية الشعبية لتظهر - وهي التي لم يألّف

الشعراء إيرادها - إلا لطول النص مع التزام روي قليل الشيوع في القوافي.

ومما ذكره من المهن ما يكون في أعمال الزينة الجسدية، فقد صور

تخضب امرأة، فوصف ألوانه التي اجتمع فيها السواد إلى الحمرة، وكيف

كان جميلاً ومؤثراً، وذكر أيضاً ما قيل لها بعد إتمامه، حيث قالت المزيّنة

لها بعد أن أنهت وشي معصمها: (انعم)، وهي كلمة ما يزال أولئك القائمون

على أعمال الحلق والتزيين على قولها بلفظها أو بمعناها؛ إذ يدعون بالنعيم

لمن تعامل معهم:

أَلَا مُعْصِمٌ لِلصَّبِّ مِنْ وَشْيٍ مُعْصِمٍ أَطَلْتُ إِلَيْهِ نَظْرَةَ الْمُتَوَسِّمِ
فَأَبْقَتْ بِهِ عَيْنِي حُلًى مِنْ سَوَادِهَا وَبَعْضَ سَوَادٍ وَسَطَ قَلْبِي الْمُتَيِّمِ
وَلَيْسَ خِضَابًا مَا عَلَاهُ وَإِنَّمَا جَرَى فِيهِ بَعْدَ الدَّمْعِ مَا عَزَّ مِنْ دَمِي
وَلَمْ يُعِدْ مِنِّي اللَّوْنُ لَوْنُ سَوَادِهِ خَلَا أَنَّنِي أَشْقَى وَقِيلَ لَهُ انْعَمِ^(٣)

ويصف بعض مجالس اللهو التي وما يصبحها من معازف وملاهي:

أَلَا رَبَّ شَادٍ قَامَ يَضْرِبُ عُودَهُ عَلَى حِينٍ لَمْ يُوفِ الْحَبِيبَ بِمَوْعُودِ

فَأَضْرَمَ نَارَ الشَّوْقِ بَيْنَ جَوَانِحِي وَلَا عَجَبٌ أَنْ تُضْرَمَ النَّارُ بِالْعُودِ^(٤)

ويلاحظ أنه قد جعل الحذاء هو ما يسمعه في القصائد، ومعارف الغناء في

المقطعات.

(١) السابق، ص ١٦٦، ١٧٢، والزاج: (من أخلاط الحبر) لسان العرب، ٧٧/٧، والإعفاص: شجر أو ثمر يتخذ

منه الحبر، انظر: السابق، ٢٠٧/١٠.

(٢) الديوان، ص ٧٤، والكوامخ: نوع من الأدم، انظر: لسان العرب، ١٣ / ١١٠.

(٣) السابق، ص ١٥٢.

(٤) الديوان، ص ٩٥.

وتحدث عن بعض العادات الاجتماعية التي تُعمل للطفل بُعيد ولادته، وجاء لذلك بصورة تستحضر تعليم الفتوة وفنون الحرب، وتستبدل آلاتها من سيوف ودروع بما يعطى من مهاد وأطياب وغير ذلك، وكان مما ذكر أمور من الرقى والتمايم التي يلزم المسلم أن يصون إيمانه عنها إن كان بها شرك بالله ومخالفة سنة النبي ﷺ، وذلك في قوله:

لَا تَكْجُوهُ فَلَيْسَ يَكْحُلُ عَيْنُهُ إِلَّا عَجَاجٌ مِنْ حُرُوبٍ مُفْرَجُ
وَتَبَاعَدُوا بِالطَّيِّبِ عَنْهُ فَطِيبُهُ صَدَأُ الْحَدِيدِ بَعْرِفِهِ يَتَأَرَّجُ
وَضَعُوا قِمَاطًا عَنْهُ إِنْ قِمَاطُهُ دِرْعُ خُطُوطِ الطَّعْنِ فِيهَا تُدْمَجُ
وَمُهُودُهُ صَهَوَاتُ خَيْلٍ تَحْتَهُ أَغْيَالُ آسَادِ الشَّرَى تَتَوَلَّجُ
وَرُقَاهُ صَوْتُ صَهِيلِهِنَّ بِمَا زِقِ نِيرَانُهُ بِيَدِ الرَّدَى تَتَأَجَّجُ
وَلَهُ التَّقْلُدُ بِالسَّيُوفِ تَمَائِمُ أَبَدًا لَهَا عَيْنُ الْحَسُودِ تُحَوِّجُ^(١)

الفصل الرابع

الموسيقا

المبحث الأول : الأوزان .

أولا : البحور .

ثانيا : الضرورات الشعرية .

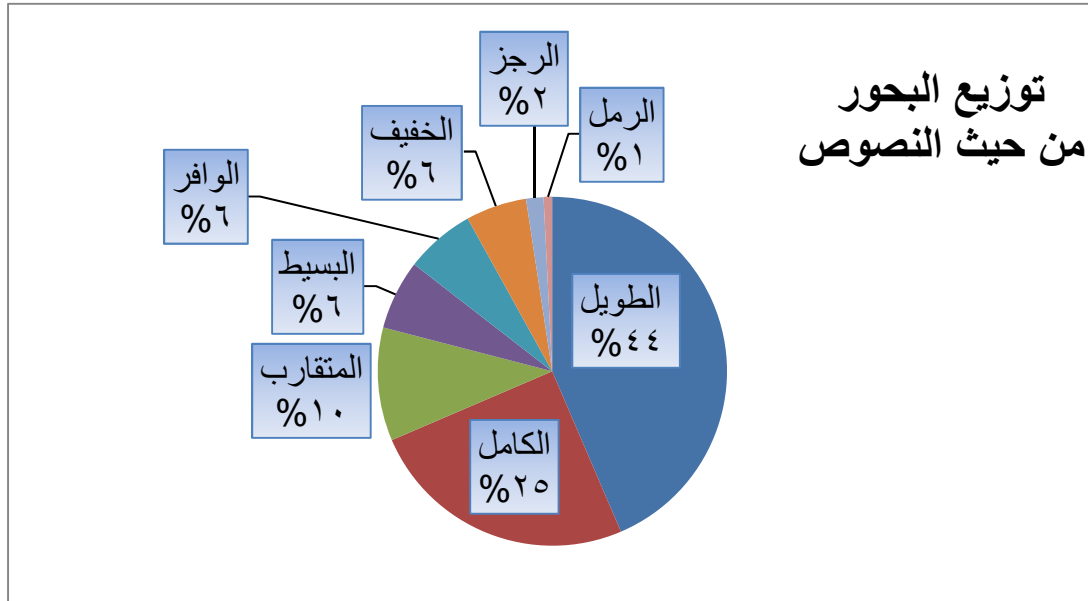
المبحث الثاني : القوافي

أولا : أنواع القوافي .

ثانيا : عيوب القافية .

المبحث الأول: الأوزان

أولاً: البحور: أنشأ ابن الحاج ١٢٤ نصاً شعرياً لم تخرج عن البحور الخليلية بأنماطها المحافظة، فليس منها نص أتى وفق القوالب التي استحدثها أو أكثر منها المولدون: كالمسمطات^(١) والمخمسات^(٢) والمشطرات^(٣) حتى الموشحات^(٤) التي اشتهرت عند شعراء الأندلس، وتظهر محافظته الموسيقية أيضاً في الاختصار على الأشهر والأكثر في الشعر القديم من حيث أنواع البحور وترتيبها الكمي وقوالبها؛ فبحور شعر ابن الحاج ثمانية هي: على الترتيب من ناحية عدد النصوص: الطويل (٥٤) نصاً، ثم الكامل (٣١)، ثم المتقارب (١٣)، ثم البسيط والوافر (٨) لكل واحد منهما، ثم الخفيف (٧)، ثم الرجز له نصان، وأخيراً الرمل بنص واحد.



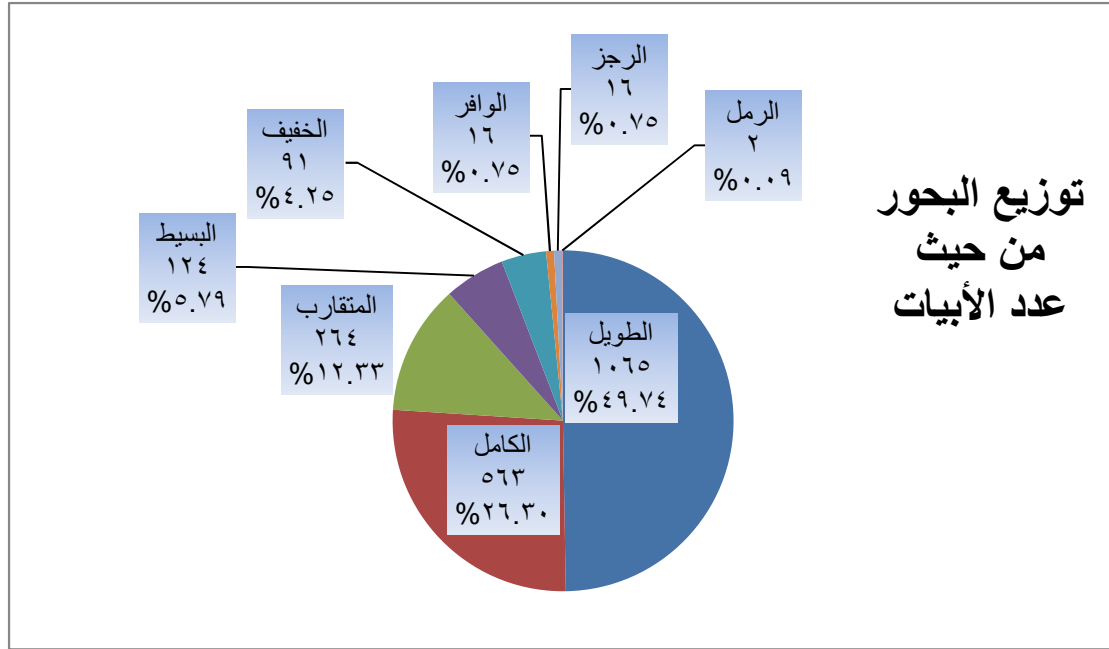
(١) المسمط: قصيدة تكون ذات أجزاء مقفاة على غير روي القافية)، المعجم الأدبي، ص ٢٥٠.

(٢) التخميس: (أن يأخذ الناظم بيتاً لسواه فينظم ثلاثة أشطر ملائمة في الوزن والقافية صدر ذلك البيت) السابق، ص ٦١.

(٣) التشطير: (أخذ الشاعر بيتاً لغيره فيجعل لصدرة عجزاً ولعجزه صدرًا) السابق، ص ٦٨.

(٤) الموشح: له مصطلحات خاصة وقوالب مختلفة، تتفق على وجود مقاطع متحدة القوافي تدخل بينها مقاطع ذات قواف مختلفة عنها، انظر: المعجم المفصل، ٨٣٨/٢.

أما ترتيبها في عدد الأبيات فلا يختلف سوى تأخر البحر الوافر: الطويل (١٠٦٥) بيتا ثم الكامل (٥٦٣) ثم المتقارب (٢٦٤) ثم البسيط (١٢٤) ثم الخفيف (٩١) ثم الوافر والرجز (١٦) لكل واحد منهما ثم الرمل له بيتان.



وتلك البحور وترتيبها موافقة تقريبا لما كان عليه الشعر العربي القديم^(١) ويلحظ في الديوان إضافة بحر المنسرح بناء على نص لا تصح نسبته لابن الحاج^(٢)؛ فالصحيح أن هذا النص لأحد الشعراء المتقدمين على ابن الحاج وقد ورد في مصادر سبقتة أيضا، كما تبين في فصل الموضوعات، كما جعل النص الذي مطلعته :

أين استقل أحبة القلب ونجوم أفقٍ محامل الركب^(٣)
من البحر السريع؛ ربما كان ذلك اعتماداً على الشطر الأول الذي يحتمل أن يكون من السريع لما فيه من الإضمار والحدّ فصار وزنه: (مستفعلن مستفعلن فاعل)

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط ٤، ص ٢١٠.

(٢) الديوان، ص ٢٠٠.

(٣) السابق، ص ٤٦.

لكن بقية البيت والنص يوضح أنه من الكامل ذي العروض الحدّاء والضرب
الأحدّ المضمّر.

كما أن في الديوان نص من أشطره: (فما أشهى لقلبي ما أضاعوا^(١))
قد جعل من الكامل وهو من الوافر.

ومن الملحوظات العامة على الأوزان الاقتصار على الشكل التام الذي
تكتمل فيه تفعيلات البحر^(٢)، ولا يستثنى من ذلك سوى نص واحد مكون
من بيتين أتى على وزن مجزوء^(٣) الرمل، أما المشطور^(٤) والمنهوك^(٥) فلا وجود
لهما، وهذا يعني أن ابن الحاج يفضل المجال الموسيقي الواسع فهو الأنسب
لتعابير التي تتصف بالإطناب خاصة في غرض المدح الغالب على موضوعاته؛
إذ المدح غرض في طريقته التقليدية يمتاز لغويا بالإطالة التي تحوى كل ما
يخطر في بال المادح من نعوت الفضل وشواهد الإنجاز التي تُنسب للممدوح؛
لأن الإطالة حينئذ دلالة - يظنها الشاعر - على صدق مشاعره إذ فاضت وجادت
ولم تكن شحيحة .

كما يُلاحظ على شعر ابن الحاج غلبة المقطعات على القصائد^(٦) في عدد
النصوص، فعدد القصائد (٤٦) أما المقطعات فعددها (٧٨) فيها نص واحد
من ستة أبيات ونصان من أربعة وآخران من ثلاثة، ونص واحد من بيت
وحيد، أما الباقي فمن بيتين فقط وعددها (٧٢).

(١) السابق، ص ١١٨.

(٢) انظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، تحقيق: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة

الآداب، القاهرة، ط ١، ١٤١٨هـ، ص ٢١

(٣) المجزوء: (ما حذف جزءا عروضه وضربه) السابق، ص ٢٢

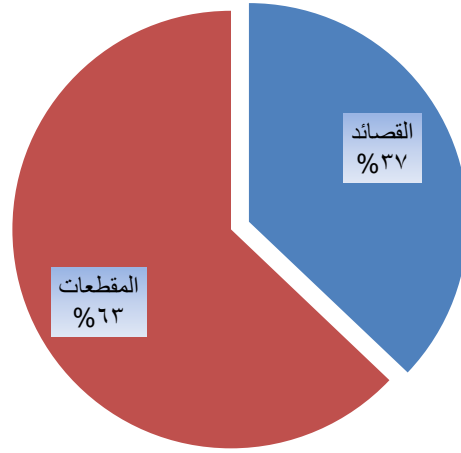
(٤) المشطور: (ما حذف نصفه وبقي نصفه) السابق، ص ٢٣

(٥) المنهوك: (ما حذف ثلثا شطريه وبقي الثلث الآخر) السابق، الموضع نفسه

(٦) المقطعة أو القطعة من الشعر بضعة أبيات ما بين البيتين والستة، وما زاد على الستة يدعى قصيدة، انظر:

العمدة، ١٧٠/١، وانظر: المعجم المفصل في الأدب، ٧١٢/٢، ٨١٩.

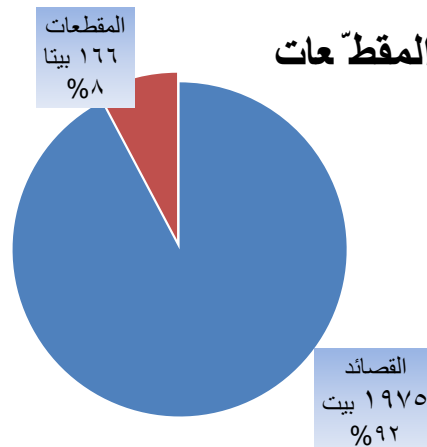
نصوص ابن الحاج

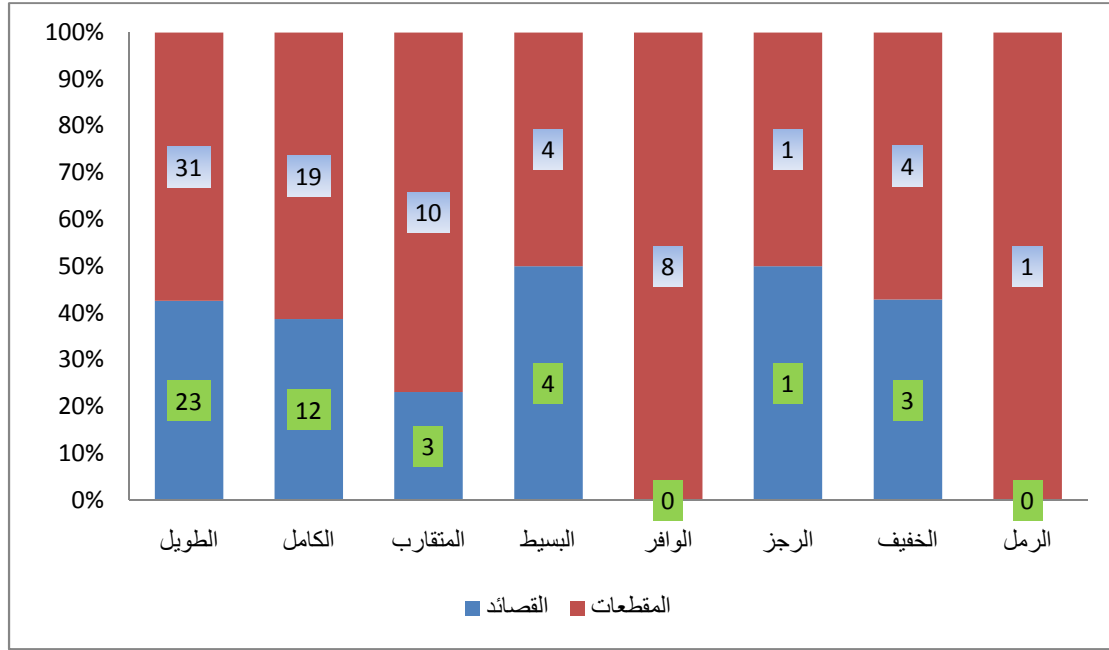


ولعل سبب كثرة المقطعات لدى ابن الحاج هو ولعه بفن التورية البديعي الذي يتحقق في نصوص قصيرة؛ لأن هدف النص إيجاد هذا الفن بإحداث ارتباط لفظي بين أمرين وهو ما سبق بيانه والتمثيل عليه في مبحث المستوى الدلالي، فلقد أخذت التوريات (٥٤) نصاً تفسّر كثرة المقطعات، وزاد ذلك كون أشعاره أُعتمد في جمعها على مصادر لا تسهب في سرد القصائد بل تفضل المقطعات لسهولة تدوينها.

لكن إذا حصلت موازنة بينهما في عدد الأبيات فنسبة المقطعات لا تكاد تذكر.

بيات القصائد والمقطّعات





وقبل الحديث المفصّل عن بحور شعر ابن الحاج يحسن الكلام على البحور التي ازورّ عنها، فقد ترك ثمانية آخر، بعضها لم ينفرد في إهماله لأنها لم تظفر بالعناية لدى معظم الشعراء، وهي بحور المضارع والمقتضب والمجتث والمديد، إذ يراها بعض الباحثين أنها مصنوعة وفق القياس العروضي أو هي على أحسن الأحوال مهجورة^(١).

أما بحر الهزج فمع قلته خاصة عند قدامى الشعراء فإن استعماله مجزّءاً - وهو واجب فيه^(٢) - يجعله لا يناسب ابن الحاج الذي يفضل البحور التامة، وفي البحر الوافر غنية عنه مع ميزة تزيد من حرية الشاعر وهي إمكان تحريك الحرف الخامس وتسكينه^(٣).

أما بحرا السريع والمنسرح فلعل ابن الحاج يمثل حلقة في تاريخ هذين البحرين اللذين كان قليلين في الشعر القديم ثم زاد النظم عليهما في الشعر العباسي حتى عادا إلى الأفول حتى حكم بعضهم عليها بالانقراض في

(١) انظر: موسيقى الشعر، ص ٦٣، ١١١، ١٢٧.

(٢) انظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، محمود مصطفى، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة - الرياض، ط ٢،

١٤٢٠هـ، ص ٥٦.

(٣) انظر: السابق، ص ١٠٣.

مستقبل الأيام^(١)، ويشارك في هذه الحلقة التاريخية شعراء معاصرون له كان النظم على هذين البحرين عندهم نادرا أو معدوما.

أما المتدارك فإن نظم الشعراء عليه قليل^(٢)، وربما لا ينسجم مع طبيعة شعر ابن الحاج الذي يؤثر الموضوعات الرسمية وعاطفة الإعجاب بالممدوح والفخر والتعبير الجزل المطنب وهذا البحر أكثر أمثلته في الموضوعات الوجدانية وعواطف الحب والحزن والتعبير الرقيق الموجز.

وقد يخطر في البال أن ديوان ابن الحاج لا يحوي كل شعره فربما أن له شعرا على تلك البحور لكن لم تصل إلينا، فالجواب أن ما يصدر من أوصاف وأحكام ينحصر على شعره الواصل ولا تتعدى إلى ذات الشاعر، كما أن (٢١٤١) بيت كافية لإعطاء تصور قريب من الواقع خاصة أن تلك الأبيات هي منتخبة من قبل ابن الحاج في آثاره ومن قبل مترجميه، كما أنه يتجه غالبا إلى التقليد ومحاكاة الأقدمين كما تبين في الفصول السابقة؛ فإهمال تلك البحور أو التقليل منها من سمات هذا الاتجاه.

إن في البحور الثمانية لشعر ابن الحاج تأييدا لرأي بعض الباحثين الذي يربط الحالة النفسية وكمية المقاطع الموسيقية، فإذا زاد الانفعال النفسي أثر الشاعر البحور القصيرة والمتوسطة كما في الرثاء الذي ينظم وقت المصيبة، وكذلك في الحماسة والفخر حين تنتفض النفس الأبية لعزتها وأيضا في الغزل الصادق^(٣)، وابن الحاج لم تبرز لديه تلك الأحوال بل غلب على شعره المدح وهو (ليس من الموضوعات التي تتفعل لها النفوس وتضطرب لها القلوب وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل)^(٤)، وكذلك صنع ابن الحاج.

(١) انظر: موسيقى الشعر، ص ١٠٢، ١٠٧.

(٢) انظر: السابق: ص ١١٦.

(٣) انظر: السابق، ص ١٩٦.

(٤) السابق، الموضع نفسه.

وفيما يلي عرض لبحور الشعر التي استعملها ابن الحاج:

١- البحر الطويل:

يتصدر هذا البحر جميع البحور في عدد النصوص والأبيات ، فله من نصوص ابن الحاج ما نسبته ٤٤٪ ، إذ أنشأ وفق هذا الوزن (٥٤) نصاً، منها (٢٣) قصيدة و(٣١) مقطعة.

وأطول القصائد يبلغ (٧٣) بيتاً مطلعها:

هجرت فعطف الغصن لم يتأود بنجد وخذ الورد لم يتورد^(١)
ويبلغ مجموع أبيات القصائد (٩٩٧) بيت، أما المقطعات فتبلغ (٦٨) بيتاً فقط، أغلب نصوصها جاءت على بيتين، وجاء باقيها على ستة في نص واحد وكذلك أربعة، وثمة نسان من ثلاثة لكل واحد منها.

كما تصدر الطويل في عدد النصوص فقد تصدر أكثر في عدد الأبيات فنسبته ترتفع إلى (٧٤، ٤٩٪)

ولا يعد ابن الحاج بدعاً من الشعراء حين أكثر النظم عليه فهو يتفق مع ما عليه الشعراء قبله، فالطويل هو الأكثر نظاماً لدى المتقدمين وفق إحصاء لبعض المصادر الأدبية؛ إذ بلغت نسبته ٣٦٪.^(٢)

لقد دفع ابن الحاج إلى تفضيل هذا البحر في كثير من إنتاجه - فيما أرى - أمور منها : اتجاهه التقليدي وحبه لمحاكاة المتقدمين حتى بدت تلك المحاكاة من معايير الفنية التي حرص عليها، وهذا دافع عام يشاركه فيه معاصروه، وثمة دوافع تخصه، منها: أن الطويل بامتداده يستوعب مضامين مدحه الذي غلب على شعره؛ إذ أغدق على ممدوحيه صفات شتى وضم

(١) الديوان، ص ٨٢، مع ملاحظة أن القصيدة قد أدرج فيها نص غير متسق موضوعياً ومختلف في القافية من حيث التواتر والتدارك؛ ولذلك فقد زاد عد الأبيات في فهرس الديوان.

(٢) انظر: موسيقى الشعر، ص ٢١٠

كثيراً من الاستشهادات الدينية والتاريخية، وهو في صنعته الشعرية يجعل البيت وحدة شكلية وفكرية صالحة للاستقلال؛ فالأنسب إذن لاستيعابها هو البحر الطويل.

وهذا الشيء الذي أُثبت للطويل وجُعِل من أسباب كثرته قد يثبت لغيره من البحور، والظن أن للطويل ميزات إضافية. فإذا كان البحر البسيط مماثلاً له في عدد أحرفه ويشابهه في عدد حركاته وسكناته، وكذلك البحر الكامل الذي لا ينقص عن الطويل إلا حرفاً واحداً، حتى الرجز فيه القدرة على الاستيعاب الشكلي والفكري، لكن للطويل من الميزات ما يجعله الأفضل، فيتميز عن البسيط في البدء بتفعيلة قصيرة (فعولن) ثم طويلة (مفاعيلن)، وهذا أطرب للأذن على عكس البسيط الذي يبدأ بالتفعيلة الطويلة ثم القصيرة (مستفعِلن فاعِلن)؛ ففي تأخير الحرف الساكن ليكون ثالثاً في بدء البيت يعطي ميزة الإيقاع السريع مع أنه بحر يعد من البحور المطولة، وهذا ما تؤديه تفعيلة (فعولن) التي تتفوق في الأثر الإيقاعي على تفعيلة (فاعِلن) يؤيد ذلك الموازنة في الانتشار بين بحري المتقارب والمتدارك حيث تفوق البحر الذي عماده (فعولن) وهو المتقارب على الآخر الذي عماده (فاعِلن).

ويمتاز الطويل عن الكامل بالتنوع؛ إذ فيه تفعيلتان وهذا أدراً للملل، أما الرجز الذي قد يشارك الطويل في المرونة اللغوية فإن الطويل أسمى في الإيقاع وأليق لإثبات الموهبة الشعرية يدل على هذا النظرة الأدبية التي تقلل من الأراجيز والرجّازين^(١).

واستخدم ابن الحاج الطويل بجميع أضربه الثلاثة: (مفاعيلن) و(مفاعِلن) و(فعولن)، أما عروضه فليس لها إلا نوع واحد هو (مفاعِلن)^(٢) مع مراعاته

(١) انظر: العمدة، ١/١٦٤-١١٦٧

(٢) انظر: أهدى سبيل، ص ٣٤

لفن التصريح^(١) في المطلع مثل:

دعوا أدمعي شوقا للقياكم تجري فإني في حبي لكم رابح التجر
فقد اتفق العروض والضرب على وزن (مفاعيلن).

ولقد أخذ استخدام ضرب (مفاعيلن) نصف استخدامه للبحر تقريبا فجاء في إحدى عشرة قصيدة وست عشرة مقطعة بمجموع أبيات وصل إلى (٥٣٥) بيت، وهذا يؤكد بحث ابن الحاج عن الصياغة التعبيرية المطنبة في أقصى صورها، وهو ما ينسجم مع ما عرف عنه من الطلاقة الشعرية الفياضة^(٢)
أما الضرب (مفاعيلن) فقد استخدمه في إحدى عشرة قصيدة وإحدى عشرة مقطعة بعدد أبيات بلغ (٤٧١) أي ما نسبته ٤٤٪ وهذا الضرب هو (أكثر صور البحر الطويل شيوعا وأحبها إلى النفوس وأقبلها في الآذان)^(٣)، لأن نهاية البت فيها مثل بدايته، مثل:

ألا ارتقبوا هذا الهلال الذي بدا من الغرب مرفوعا على أفق الهدى^(٤)
ويأتي في الاستخدام الأقل الضرب (فعولن) بقصيدة واحدة وثلاث مقطعات تكون (٥٨) بيتا، ومثاله:

لمن حلل تلقاء عين أباغ صواهلها تصبو لهن رواج^(٥)

وقد راعى ابن الحاج الضوابط العروضية وتجنب الزحافات غير المستحسنة في الحشو، مثل الإتيان بتفعيلة (مفاعيلن) أو (مفاعيل) في حشو البيت إلا مواضع قليلة منها:

(١) التصريح: (أن يغير صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة الضرب)، كتاب القوافي، القاضي أبو يعلى بن الحسن

التنوخى (٤٨٧هـ)، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٧٨م، ص٧٦

(٢) الديوان، ص١٠٤

(٣) الإحاطة ١/ ٣٤٣

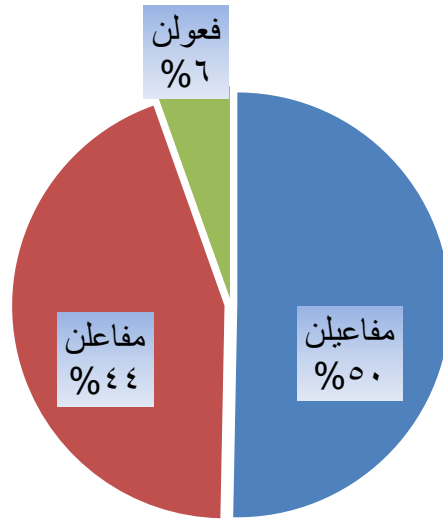
(٤) موسيقى الشعر، ص٧٢.

(٥) الديوان، ص٧٧.

(٦) السابق، ص١٨١.

وصبحت من إطريرة ذات منعة بها لم يرجّ لا صلاح ولا صلح^(١)

أضرب البحر الطويل من حيث الأبيات



٢- البحر الكامل :

يأتي هذا البحر في المرتبة الثانية عند ابن الحاج، كما أنه ثاني البحور من حيث الانتشار في الشعر، حيث ظل تاليا للبحر الطويل حتى أخذ منه المقدمة في العصر الحديث^(٢)، لذلك يعد البحر الذي تجتمع إليه الأذواق قديمها وحديثها؛ ربما لمرونته التي تأتي من جواز الإضمار بتسكين الحرف الثاني فيكون الشاعر مخيرا مابين (مفاعلن) و(مستفعلن)^(٣)، كما يفضل على الطويل بجواز استعماله مجزوءا لكنه لم يرد عند ابن الحاج، وإيقاعه مرغوب لمن يحبذ الإيقاع السريع المتحد؛ لأن قلة سواكته - أقصاها ١٢ ساكنا في البيت - تجعل النطق أسرع كلما قلل الناظم من الإضمار، وكونه متحد التفعيلات يمنع التباين الذي يوجد في البحور المثناة.

وتلك هي ميزات الكامل الموسيقية يضاف إليها ميزة لغوية وهي أنه مهيا

(١) السابق، ص ٦٧.

(٢) انظر: موسيقى الشعر، ص ٢١٠، ٢١٨، ٢٢٨.

(٣) انظر: أهدي سبيل، ص ٥٣.

لصيغ التفاعل والمفاعلة وصيغ منتهى الجموع، التي تزيد من فخامة المعنى:

أمست حلائل ماله تشكو الندى وتعاتب الطالب والسؤال^(١)

لقد أنشأ ابن الحاج في هذا البحر (٣١) نصا، منها: (١٩) مقطعة، بنسبة ٢٥٪ من جميع البحور، ولا تختلف النسبة كثيرا من حيث الأبيات، فمجموع أبيات الكامل (٥٦٣) بنسبة ٢٦,٣٧٪، ولم يستعمل ابن الحاج هذا البحر إلا تاما، وكانت العروض صحيحة إلا ما غير لأجل التصريح مثل:

ما ضرّ طيفك لو أقام قليلا ولعلني أشفي بذاك غليلا^(٢)

أما الضرب فقد جاء على الأحوال التي ذكرها العروضيون وهي: متفاعلن الصحيح، وفعلاتن المقطوع، وفعلن الأحذ المضمر^(٣)، وكان الغالب هو الضرب الصحيح مثل:

أشفقتُ من مرض أتاح تخلفي يوم الرحيل عن الركاب الأشرف^(٤)

بنسبة ٥٥٪ من حيث الأبيات، وعدد نصوصها (١٤)، منها (٩) مقطعات، والغلبة في عدد النصوص للضرب الثاني وهو (فعلاتن) فله (١٧) نصا، منها (١١) مقطعة، ومثاله :

بشرى الإمام بفتح حضرة فاسٍ وتبدل الإيحاش بالإناس^(٥)

أما الضرب الثالث (فعلن) المضمر فليس له إلا قصيدة واحدة من سبعة أبيات مطلعها :

أين استقل أحبة القلب ونجوم أفقٍ محامل الركب^(٦)

ويكثر الإضمار لدى ابن الحاج في هذا البحر، فمثلا قصيدته:

أزرت بقسٍ حين حل عكاظا ألفاظ مدحك يا لها ألفاظا^(١)

(١) الديوان، ص ١٣١.

(٢) السابق، ص ٢١٣.

(٣) انظر: أهدى سبيل، ص ٤٩.

(٤) الديوان، ص ١٨٦.

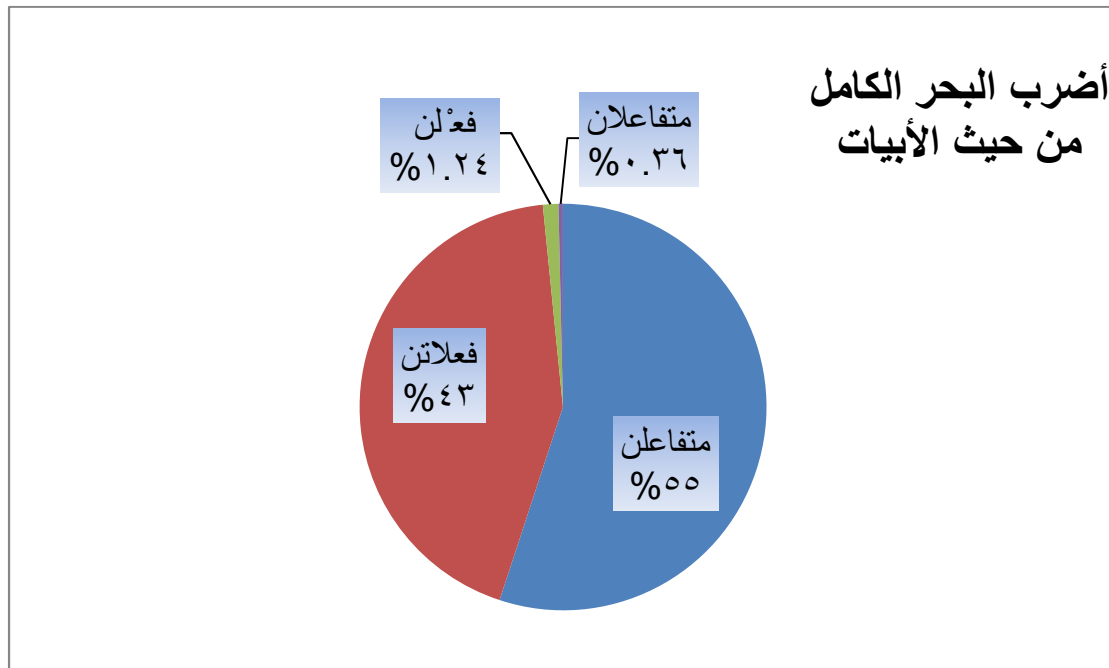
(٥) السابق، ص ١٩٨.

(٦) السابق، ص ٤٦.

فقد بلغ عدد التفعيلات المضمرة مانسبته ٥١٪، وتزيد إلى ٦٠٪ في إحدى القصائد حتى بدا المطلع وبعض الأبيات من بحر الرجز:

ياخمر طيب الوصل ما أحلاكا في ليلة قد نورّت أحلاكا
مثل القطا الأسرابُ وردًا باعدتْ لكنّها لم تقربِ الأشواكا
ضرابُ هام الضارِبينَ الهامَ في جيشٍ يرُوعُ الرُومَ والأثراكا
حاكاهُ جودُ الغيثِ في جودٍ له لكنّه في بشره ما حاكى^(٢)

ومما لوحظ على ابن الحاج إتيانه بضرب غريب في إحدى المقطعات:
أضحى وجيهُ الدينِ أسبقَ سابقٍ في العلمِ والعلياءِ والخلقِ النَّزِيه
عجبَ الورى من سبّقه وتَعَجَّبُوا فأجبتهم لا تُكروا سبّ الوجيه^(٣)
فالضرب جاء على وزن (متفاعلان) ولم يرد له ذكر عند العروضيين فيما رجعت إليه، ولعل الذي دفعه إلى ذلك رغبته في احتواء القافية على لقب ممدوحه (وجيه الدين)، وليس هذا بعذر مقنع.



(١) السابق ص ١٢٧.

(٢) السابق، ص ١٢٩-١٣٠.

(٣) السابق، ص ٢٠٧.

٣- البحر المتقارب

يأتي المتقارب ثالثاً بنسبة (١٠٪) من النصوص و(١٢,٣٤٪) من الأبيات حيث أنشأ ابن الحاج فيه ثلاث قصائد وعشر مقطعات حتى وصلت أبياتها إلى (٢٦٤)، وهو من البحور (المألوفة التي كانت الأذن تستريح إليها)^(١)، وأفاد ابن الحاج من سرعة إيقاع البحر، وجعله معبراً عما تحويه القصائد من حركة متتابعة، ففي اثنتين من تلك القصائد ذكر تنقله وارتحاله إلى الديار الحجازية، وما أداه من حج وزيارة للمدينة.

وَكَمْ ظَلْتُ فِيهَا أَنَا وَالنَّسِيمُ غَدَاةَ التَّفَرُّقِ نَشْكُو ضِرَارًا
وَكَمْ جِئْتُهَا خَلْفَ بَرْقٍ لَمْوَعٍ كِلَانَا لَعَمْرِي يَحْدُو الْقَطَارَا
رُبُوعٌ مَتَى تَرَبَّتْ بِالْحَجِيجِ جَعَلْنَا الشُّعُورَ عَلَيْهَا شِعَارَا^(٢)
ويقول أيضاً:

وَكَمْ لِي فِي مَكَّةٍ مِنْ عُهُودٍ نَشَدْتُ بِهَا زَمَرًا وَالْمَقَامَا
وَلَا حَتَّ قُبَاً وَالنَّخِيلُ الَّتِي يُطِيلُ النَّسِيمُ لَهْنٌ انْتِشَامَا^(٣)
أما القصيدة الثالثة فكانت في معركة حربية:

وَجَيْشٍ يَجْرُدُيُولَ الْفَجَاجِ سِرَاعٌ فَوَاسُهُ لِلْقِتَالِ^(٤)
كما أفاد ابن الحاج من مرونة البحر في أن ينشئ فيه أطول قصائده وهي الميمية السالفة حيث بلغت (١٢٨).

كما أن قصيدته الرائية السابقة لها بقية أشارت إليها المصادر، ولم تذكر إلا المقدمة وعددها (٧٩) بيتاً^(٥)

ويلحظ على تلك القصيدتين تعدد موضوعاتها فكانت القصيدة الميمية تحوي أغراضاً في وصف الرحلة والغزل والندم والمدح النبوي ثم مدح الغني

(١) موسيقى الشعر، ص ٢١١.

(٢) الديوان، ص ٩٩.

(٣) السابق، ص ١٤٤.

(٤) السابق، ص ١٣٦.

(٥) انظر: جذوة الاقتباس، ٩٣/١-٩٦.

بالله، وهذا ما حوته القصيدة الرائية على أن مدح الحاكم لم يذكر في المصادر، ولعل ابن الحاج أراد بالبحر المتقارب أن يدرأ الملل بانسياب مقاطعه وسهولة إنشاده، ومن خصائصه أن عروضه صالحة للتنوع بين تفعيلتي (فعولن) الصحيحة و(فعل) المحذوفة^(١) مثل:

وَمِمَّا أَتَارَ لِي الْوَجْدَ بَرَقُ . . .

وقدس دون الحمى أربعا . . .

ففي (١٢٨) بيت من ميميته استعمل المحذوفة (فعل) في (٧١) بيتا.

ولم يلتزم تفعيلة واحدة للعروض إلا في سبع مقطعات إحداها من ثلاثة أبيات والبقية من بيتين، من ذلك:

أَيَا رَوْضُ بِالزَّهْرِ غَبَّ الْحَيَا سَأَلْتُكَ وَالْقَضْبُ أَتَى تَمِيلُ
أَعْدُ لِي النَّسِيمَ الَّذِي شَاقَتِي فَسَنَّتْنَا أَنْ يُعَادَ الْعَلِيلُ^(٢)

أما الضرب فقد استخدم ثلاثة أضرب وأهمل ضربا رابعا رواه أهل العروض ولم ينتشر لا في القديم ولا الحديث وهو الضرب الأبتري (فع)^(٣). ولقد غلب ابن الحاج الضرب الصحيح فعولن^(٤) بنسبة عالية (٩٦٪)، فميّزه بأكثر النصوص وأطول القصائد، يليه الضرب المحذوف (فعل)^(٥) بـ (٣٪) بأربعة نصوص ثم (فعول) المقصورة^(٦): (١٪) بنص واحد من بيتين وخص الضربين الأخيرين بالمقطعات، والمثال على الضرب الصحيح:

أَيَا عَجَبًا كَيْفَ تَهْوَى الْمُلُوكُ مَحَلِّي وَمَوْطِنَ أَهْلِي وَنَاسِي^(٧)

ومثال الضرب المحذوف:

(١) انظر: أهدى سبيل، صـ ٨٧.

(٢) الديوان، صـ ١٣٥.

(٣) انظر: موسيقى الشعر، صـ ١٠١.

(٤) انظر: أهدى سبيل، صـ ٨٤.

(٥) انظر: السابق، صـ ٨٥.

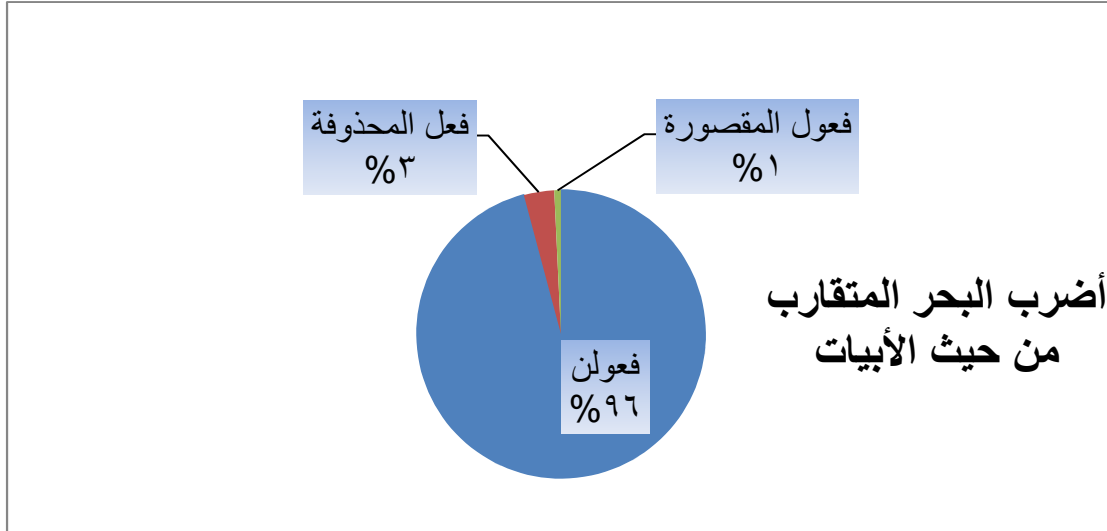
(٦) انظر: السابق، الموضع نفسه.

(٧) الديوان، صـ ٢٠٠.

أَقُولُ وَحَمْرَاءُ غَرْنَاطَةٍ تَشْوِقُ النُّفُوسَ وَتُسَيِّي المَهْجَ^(١)

ومثال الضرب المقصور:

فَلَا غَرُّوْ أَنْ جَاءَنِي سَابِقًا إِلَى الْأُنْسِ حَبُّ يَحُثُّ الكُمَيْتَ^(٢)



٤- البحر البسيط

يأتي رابعا في عدد النصوص والأبيات ، حيث ورد له من النصوص ثمانية تناصفتها القصائد والمقطعات بنسبة (٦٪) من نصوص الديوان يماثله في النسبة البحر الوافر، لكن الفارق كبير عند النظر إلى عدد الأبيات التي مجموع البسيط منها (١٢٤) بنسبة (٥,٧٩٪) من أبيات الديوان.

وللبسيط التام عروض واحدة هي (فعلن) المخبونة^(٣) ، أما الضرب فهو نوعان ورد كلُّ منهما في شعر ابن الحاج:

الضرب الأول^(١) مماثل للعروض وهو الأكثر نصوصا ، إذ جاءت سبعة من النصوص الثمانية عليه: أربعة منها من المقطعات الثنائية ، وقصيدة من سبعة أبيات ، وأخرى من خمسة عشر بيتا ، وثلاثة من ستة وعشرين ، ومن أمثلته:

(١) السابق، ص ٦٥.

(٢) السابق، ص ٥٢.

(٣) انظر: أهدى سبيل، ص ٤١.

يَا خَيْرَ مَلِكٍ بِهِ الدُّنْيَا قَدْ ابْتَهَجَتْ وَخَيْرَ مُعْتَصِدٍ فِيهَا وَمُنْتَصِرٍ^(٢)
وقوله:

يَا لَأَيْمِي فِي الْهُوَى كَلَفْتَنِي شَطَطًا وَإِنِّي بِالْهُوَى مَا زِلْتُ مُغْتَبِطًا^(٣)
والضرب الثاني مقطوع وزنه (فعلن)^(٤) وهو الأكثر أبياتا على الرغم من
كون الوارد منه نسا واحدا هو قوله:

بَاتَتْ تُحَدِّثُ عَنْ نَجْدٍ وَمَا فِيهَا فَخَلْتُ دُرًّا سُقُوطَ اللَّفْظِ مِنْ فِيهَا^(٥)
وبلغت القصيدة (٦٩) بيتا.

ويجوز في حشو البسيط الخبن فتكون تفعيلاته (متفعِلن) و(فعلن)^(٦)، وقد
اجتمعا في قوله:

يَا خَيْرَ مَلِكٍ سَمَا بِأَرْضٍ أُنْدُلُسٍ وَلِلْجِهَادِ بِهَا نَحْوُ الْعِدَاةِ مَشَى^(٧)
وفي غيرهما من الأبيات لأنهما مقبولان، لكن لم تأت تفعيلة (مستفعِلن)
الثانية مخبونة إلا في موضع واحد، وهو الشطر الأول من البيت السابق:

يَا خَيْرَ مَلِكٍ سَمَا بِأَرْضٍ أُنْدُلُسٍ

وهذا الخبن في هذا الموضع يجيزه العروضيون غير أنه نادر عند الشعراء بما
يدل على استثقاله^(٨)، وهذا ما فعله ابن الحاج إذ تجنبه في غير ذلك الموضع،
وربما أنه من وضع الناسخ، إذا يمكن أن يكون الشطر هكذا:

يَا خَيْرَ مَلِكٍ سَمَا فِي أَرْضٍ أُنْدُلُسٍ

(١) السابق، الموضع نفسه.

(٢) الديوان، ص ١١٨.

(٣) السابق، ص ١٢٥.

(٤) انظر: أهدى سبيل، ص ٤٢.

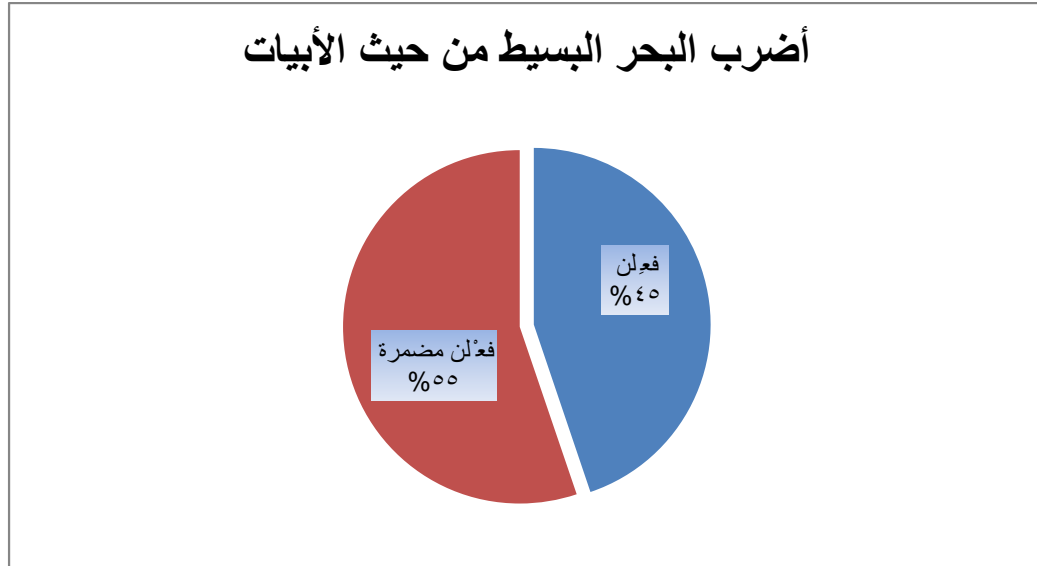
(٥) الديوان، ص ٢٠٣.

(٦) انظر: أهدى سبيل، ص ٤٤.

(٧) الديوان، ص ٢٠١.

(٨) انظر: موسيقى الشعر، ص ٨٣-٨٤.

وعند العروضيين أن (مستفعلن) تأتي في الحشو مطوية بحذف الرابع، ولم أجدّه عند ابن الحاج، وهو نادر الوقوع يراها النقاد تغيراً شاذاً غريباً (تتفر منه الأذن ولا تكاد تستسيغه)^(١)



٥- البحر الخفيف.

إنّ هذا البحر وإن كان الخامس من حيث عدد النصوص بثمانية فقط مشتركاً مع الوافر فإنه في المرتبة الخامسة منفرداً في عدد الأبيات التي بلغت (٩١) بيتاً، وكانت نسبة البحر ٦٪ من النصوص، و(٤,٢٥٪) من الأبيات.

ومع هذه القلة فإن للخفيف مزية لدى ابن الحاج تقدمت به على بحري البسيط والمتقارب اللذين تفوقا عليه في سائر الديوان، وهذه المزية هي أنه الثالث في مجموعته الشعرية "مزاين القصر" بعد الطويل والكامل بنسبة (١٠٪).

وتلك المزاين لها مكانتها وأهميتها لدى الشاعر؛ إذ أبدعها لينافس أنداده من الشعراء في الحظوة والقبول عند السلطان، ومن مجالات التسابق

(١) السابق، ص ٨٥.

الظفر بشرف الزخرفة المعمارية للقصور حيث شغرت جهات من جدران
القصر وأعمدته لتزخرف بها أجود المدائح في الغني بالله^(١)، وقد هندس ابن
الحاج إحدى مزاينه من البحر الخفيف لتكون مطواعة عند زخرفتها
ومتسقة في نظر من يشاهدها^(٢)

وَأَحْفَظًا الرُّوْضَ مِنْ تَلْهُفٍ وَجَدِي وَحَطًّا مَا أَخَافُ يَغْدُو حُطَامًا
وَأَنْصُرَانِي عَلَى غَزَالٍ سَطَا بِي وَلِجَا مَا حَمَى وَشُدًّا لِجَامًا
وَأَقْنِصَا مَا رَمَى بِأَسْنَهُمْ لَحْظٍ وَصِدَا مَا فِي الْحَرْبِ أَبْدَى صِدَامًا
وقد راعى ابن الحاج الذوق المعماري أكثر من الذوق الأدبي فقد تكلف
كثيرا في تلك القصيدة المكونة من (٣٨) بيتا.

أما النصوص المتبقية فهما: قصيدتان، وأربع مقطعات وكانت تلك
القصيدتان - كسابقتهما - من المزاين، إحداهما (٢٨) بيتا، مطلعها:
أَلْبَرْقُ بَدَا بِأَكْنَافٍ سَلَعُ بَتُّ أَسْقِي الْحَمَى بِمُنْهَلٍ دَمْعٍ^(٣)
والأخرى كانت خاتمة المزاين عدد أبياتها (١٧) مطلعها:
سَلَّمَ اللَّهُ بِالْعَقِيقِ مَطَايَا عِنْدَ أَهْلِ الْهَوَى لَهْنٌ مَزَايَا^(٤)

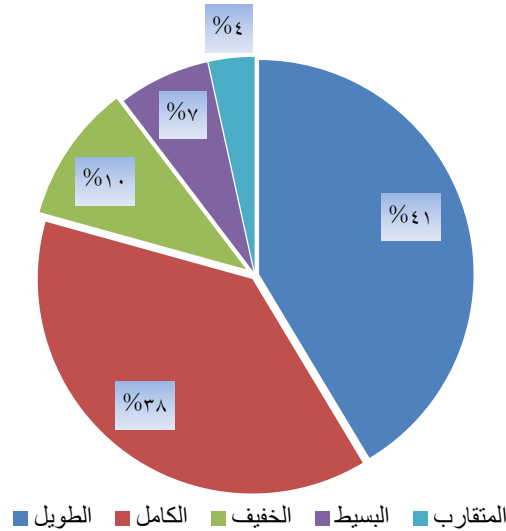
(١) انظر: الديوان، مقدمة المحقق، ص ٢٤.

(٢) السابق، ص ١٤١-١٤٣

(٣) السابق، ص ١٧٧

(٤) السابق، ص ٢١٦

توزيع البحور على قصائد المزايين



ويلحظ على القصائد الثلاث الحفاظ على المقدمة الغزلية وبنصيب عال، فالميمية بلغت مقدمتها (١٨)، والعينية بلغت (١٢) بما يقارب النصف في القصيدتين، أما البائية فقد بدا أن الغزل كان غرضاً والمدح جاء عرضاً فثلاثة عشر بيتاً غزلياً تقابلها أربعة أبيات في المديح تجعل القول السابق صحيحاً، ويفسر هذا الظهور الذاتي في الخفيف أنه بحر يتسق مع الحياة الحضرية، فقد كان قليلاً في الشعر الجاهلي ثم مع الحياة الجديدة وانحسار شعر البداوة أخذ الخفيف في الظهور^(١)، وكذلك التفعيلة (فاعلاتن) التي كانت بحورها قليلة الاستعمال كالخفيف والرمل ثم أخذت تأخذ نصيبها وتزاحم البحور الأخرى، لذلك كان الخفيف مناسباً جداً لابن الحاج وأكثر شحذاً لتعبيره.

ومن ميزاته أنه قابل للإيقاعين السريع والبطيء فأساسه:

(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)

يعطي إيقاعه هادئاً لكن مع الخبن وهو حذف الثاني ينطلق البيت في إيقاع أسرع: فاعلاتن متفع لن فاعلاتن^(٢)

(١) انظر: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٣، ص ٨٥.

(٢) انظر: السابق، الموضع نفسه.

ومن ميزاته أنه يجمع بين تفعيلتين: إحداهما تقليدية قديمة مستخدمة بكثرة منذ الشعر العربي الأول هي (مستفع لن)، والأخرى (فاعلاتن) التي تجددت وكثرت مع تطور الحياة العربية في العصر الأموي.

وقد التزم ابن الحاج الصحة في العروض والضرب على الرغم من جواز الحذف بأن تصير (فاعلاتن) إلى (فاعلن)^(١)

ويظهر الخبن في التفعيلتين خاصة (مستفع لن)^(٢)، فقليل استعمال ابن الحاج لها كاملة بلا خبن، ففي الميمية لم ترد صحيحة إلا في (١٤) مرة مقابل (٦٢) مرة وردت مخبونة، وقد جاءت مخبونة في شطر وصحيحة في الآخر في هذا البيت:

وَلَقَدْ أَبْهَجْتُ ضُرُوبَ الْمَعَالِي بِأَنْتَقَى مَا سَامَ الْحَسُودَ انْتِقَامًا^(٣)

وفي القصيدة العينية حُبت (مستفع لن) في جميع المواضع وعددها (٥٦) سوى ثلاثة، ولم ترد صحيحة إلا مرة واحدة في البيئية:

خَافَتِ الشُّهْبُ أَنْ يَكُرَّ عَلَيْهَا مِنْهُ بَدَلٌ لِلْوَفْدِ غَيْرِ الْخَزَايَا
وممكن أن تعد صحيحة إذا أشبعت الهاء في قوله:

سلم الله بالعقيق مطايا . . .

ولم يرد التشعيث الذي يحول (فاعلاتن) إلى (فالانتن)^(٤) في استخدام ابن الحاج للبحر الخفيف.

والسمات السابقة لبحر الخفيف عنده مماثلة لمقطعات هذا البحر، فلا ابن الحاج أربع مقطعات، كل واحدة منها على بيتين التزم فيها العروض والضرب الصحيحين، وليس فيها شيء من التشعيث، وغلب خبن (مستفع لن) إلا في موضعين هما:

(١) انظر: أهدى سبيل، ص ٧٦-٧٧.

(٢) انظر: موسيقى الشعر، ص ٨٩.

(٣) الديوان، ص ١٤٣، وفيه: (بانتقام) بدل: (بانتقى ما)، والتصويب من المخطوطة: ورقة ٢٥.

(٤) انظر: أهدى سبيل، ص ٧٨.

... لَيْسَ يَأْتِي إِلَّا بَدَمْعَ هَتُونٍ^(١)
 ... فَهُوَ يَمْشِي مِنْ أَفْقِهِ لِابْنِ زُهْرٍ^(٢)

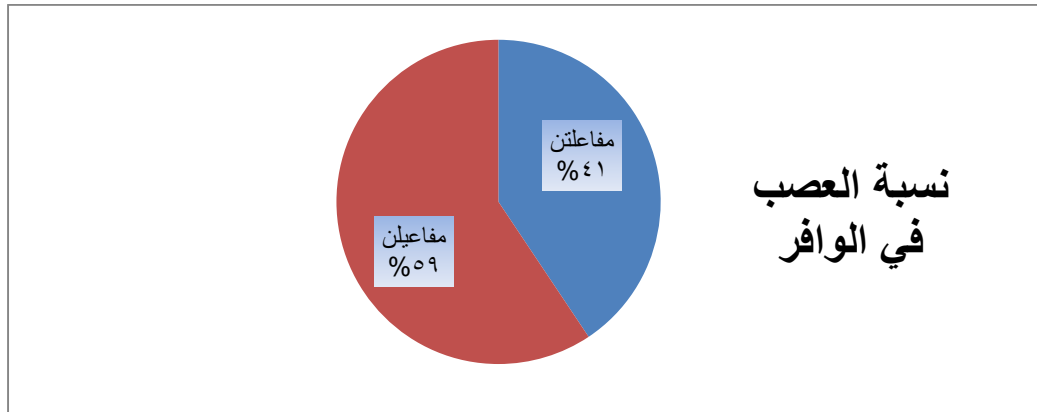
٦- البحر الوافر

ورد على هذا البحر القليل من الأبيات بلغت (١٦) ولم تُنظم في شيء من القصائد، بل توزعت على ثماني مقاطعات بالتساوي، وهو رابع البحور من حيث عدد المقاطعات بعد الطويل والكامل والمتقارب، وهو بحر مرن الصياغة مطرب الإيقاع، يتكون كل شطر منه من تفعيلتين سباعيتين ثم تفعيلية خماسية مرتين: مفاعلتين مفاعلتين فعولن^(٣).

ومن مرونته إمكان تسكين الحرف الخامس من مفاعلتين بما يسمى (العصب) لتصير التفعيلة (مفاعيلن)^(٤)، وهذا كثير عند ابن الحاج إذ إن نسبة العصب تبلغ ٥٩٪ من ذلك قوله في إحدى مقطعاته:

وَرَوْضٌ مُمَجِّلٌ جَدَّبَ الْمَرَاغِي سَرِيعَ الْقَيْظِ وَقَدْ أَوْتَهَابَا
 حَكَى ابْنُ أَبِي رَيْيَعَةَ لَا شُجُونًا وَلَكِنْ كَوْنُهُ يَهْوَى الرَّبَّابَا^(٥)

فكل تفعيلات (مفاعلتين) في النص معصوبة خلا واحدة.



(١) الديوان، ص١٥٩.

(٢) السابق، ص١١٧.

(٣) انظر: أهدى سبيل، ص٤٥.

(٤) انظر: السابق، ص٤٧.

(٥) الديوان، ص٤٧.

٧- بحر الرجز

وقد أتى بحر الرجز مماثلاً للبحر الوافر في عدد الأبيات (١٦) لكنه يمتاز بوجود قصيدة بلغت (١٤) ومطلعها:

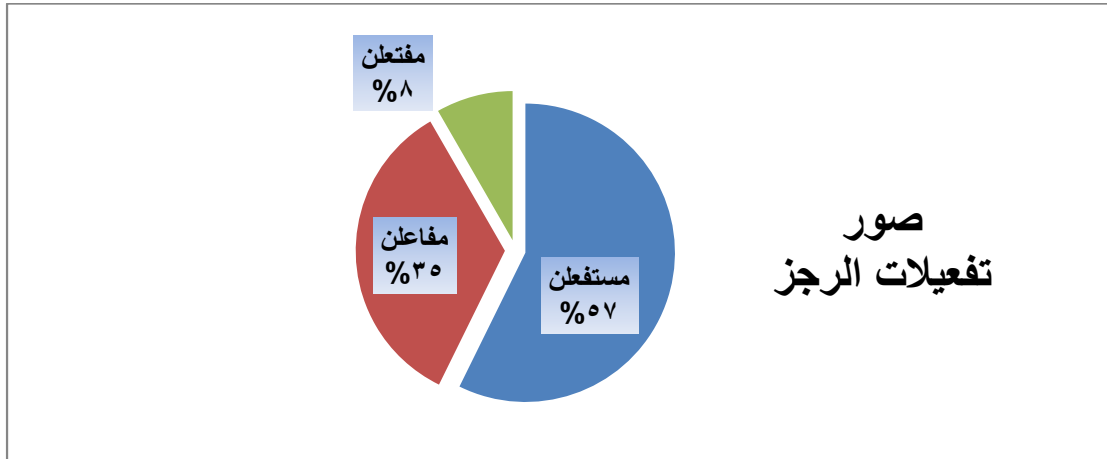
أَجِدُ بِهَا وَمَا حِمَى نَجْدٍ إِذَا أَتَهَمَ سُكَّانُ الْحِمَى بِدَارِيهِ^(١)
وبقية أبيات الرجز جاءت في مقطعة ثنائية^(٢)

وكلا النصين صحيح العروض والضرب مع دخول الخبن كثيرا والطي قليلا، فنسبة الخبن - حذف الثاني^(٣) - ٣٥٪ ويكاد يغلب على الأبيات مثل:

هُمْ عَلَى قُرْبٍ وَهُمْ عَلَى النَّوَى أَقْصَى الْمُنَى وَمُنْتَهَى مُرَادِيهِ
وقد وقع الطي - حذف الرابع^(٤) - في قافية المقطعة، كما وقع ٣ مرات في:

أَهَا لِنَفْحٍ مِنْ رُبَا كَاظِمَةٍ ذَكَرَنِي الْعَهْدَ وَلَسْتُ نَاسِيَهُ
ونسبته ٨٪، ولا شك أن الطي أثقل من الخبن وهذا ما يفسر قلته، وهما

مقبولان إلا إذا اجتمعا^(٥)، وقد اجتمعا في تفعيلة واحدة هي أول هذا البيت:
وَلَسَقَيْتُ بَائَهُمْ مِنْ أَدْمُعِي سُحْبًا تَسْحُ الدَّهْرَ مِنْ أَجْفَانِيهِ
ويُسميه العروضيون الخَبَلَ ويعدونه قبيحا^(٦)



(١) السابق، ص ٢١٥.

(٢) السابق، ص ١٥٣.

(٣) انظر: أهدى سبيل، ص ٢٠.

(٤) انظر: السابق، الموضع نفسه.

(٥) انظر: السابق، ص ٦٢.

(٦) انظر: السابق، ص ٦٢.

٨- بحر الرمل

آخر البحور بمقطعة واحدة من بيتين:

إِنَّ إِفْرَاطَ بُكَائِي لَمْ يَرْغُ مِنِّي عَرِيكَهُ
قَدْ أَذَابَ الْعَيْنَ لَمَّا زَادَ شَوْقِي لِلْسَّيِّكَةِ^(١)

وامتاز هذا النص بأنه الوحيد الذي استعمل مجزوءاً من شعر ابن الحاج. وقد جاءت العروض والضرب صحيحين، ولم يدخل الخبن سوى تفعيلة واحدة تحولت إلى (فعلاتن) وهو حسن^(٢)، وباقي التفعيلات قد سلمت من الزحافات.

(١) الديوان، ص ١٣٠.

(٢) انظر: أهدى سبيل، ص ٦٩.

ثانياً: الضرورات الشعرية:

يقع الشاعر أحياناً بين قواعد متعارضة يتعذر فيها الجمع بين الميزان العروضي والميزان اللغوي من نحو وصرف وغيرهما، وقد سلك الشاعر على قلة مسلكاً في الحركات والحروف والكلمات يخالف قواعد نحوية وصرفية وما ورد به السماع اللغوي؛ وذلك لأجل ضبط الوزن، ومنه:

(١) صرف ما لا ينصرف^(١)، وهو أكثر الضرورات في شعره، كقوله:
 مِنَ الْقَوْمِ سَعْدُ الْخَزْجِ ابْنُ عِبَادَةٍ أَبُوهُمْ وَحَسَبُ الْقَوْمِ تِلْكَ الْمَنَاسِبُ
 مُنِيفٌ بِإِسْمَاعِيلَ مَجْدًا وَيُوسُفُ وَيَا لَكَ مَنْ مَجْدٍ لَهُ الْمَجْدُ هَائِبُ^(٢)
 وقوله:

شَهِدْتُ لَقَدْ أَطْلَعْتَ غُرَّ كَتَائِبٍ إِذَا عَرَضْتَ أَذْكَرْنَا مَوْقِفَ الْعَرَضِ^(٣)
 فالأعلام: (عبادة) و(يوسف) ومنتهى الجموع: (كتائب) حقها أن تمنع من الصرف فلا تتوّن، لكن الشاعر اضطر إلى التتوين لإقامة الوزن، وهذا جائز وكثير في الشعر العربي.

وفي مواضع لم يحتج الشاعر إلى تتوين الممنوع من الصرف بل احتاج إلى جره بالكسرة في القافية؛ حتى يوحد ضبط حركة الروي، كقوله:
 وَمَا غَائِصٌ فِي الْبَحْرِ يَطْلُبُ دُرَّهُ بِأَطْلَبَ مِنْهُ لِلْعُلُومِ وَأَبْحَثُ^(٤)
 فالوصف (أبحث) ممنوع من الصرف للوصفية ووزن أفعل، فحقه - وقد عطف على مجرور - أن يجر بالفتحة ولكن لأجل مجرى الروي جُرَّ بالكسرة.

(٢) تحريك الساكن في القوافي كقوله:
 وَسَلَّمٌ عَلَى الرِّكَبِ الْمُلِمِّ بِحَاجِرٍ وَمَهْمَا أَبَاحَ الْمُكْثَ حَادِيَهُ فَاْمُكْثُ

(١) انظر: ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر في الضرورة، أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي القزاز القيرواني

(٢١٤هـ)، تحقيق: د. محمد زغلول سلام و د. محمد مصطفى هدار، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ٨٣

(٢) الديوان، ص ٤٢.

(٣) السابق، ص ١٧٤.

(٤) السابق، ص ٥٥.

وَأَنَّ لِأَحَدَاهُنَّ عِنْدِي فِي الْهُوَى مَزَايَا مَتَى تَسْتَلِثِ الْوَجْدَ يَلْبَثُ^(١)

فقد خُتم البيتان بما يجب تسكين آخره بناءً أو إعراباً؛ فـ(امكث) فعل أمر صحيح الآخر مبني على السكون، و(يلبث) مضارع مجزوم لأنه جواب الشرط، ولكنهما حُرِّكا بالكسر لإتمام وزن البيت ولأجل حركة القافية. (٣) تسكين المتحرك في القوافي المقيدة، ومنه:

قِيلَ إِنَّ الْكَمَامَ يَنْفَحُ مِسْكَاً قُلْتُ لَا تَعْجَبَنَّ وَزِدْ فِي الْمَنَاهِجِ^(٢)

وهي ضرورة حسنة توافق الوقف بالسكون الذي يكون في سعة الكلام.

(٤) حذف الفاء من جواب الشرط مع كونه جملة اسمية^(٣):

وَمَا تَمَّ إِلَّا اللَّهُ هَادٍ وَنَاصِرٌ وَإِنْ تَكُ قَدْ أَحْبَبْتَ إِلَّكَ لَا تَهْدِي^(٤)

وهذا كثير لدى الشعراء^(٥)

(٥) حذف نون مضارع كان المجزوم وقد وليها ساكن^(٦)، كما في قوله:

وَمَا يَحْسُنُ الْفَخْرُ بِالْقَوْلِ إِنْ يَكُ الْقَوْلُ إِذْ ذَاكَ فَوْقَ الْفِعَالِ^(٧)

فـ(يكُ) مضارع مجزوم بأداة الشرط الجازمة (إن) وحذف من الفعل النون؛

فأصله (يكن)، ومن شروط حذفه ألا يليه ساكن، وهو شرط لم يتوافر في

البيت؛ إذ جاء بعد الفعل حرف ساكن وهو اللام في (القول)، وهذه الضرورة

قبيحة لدى بعض العلماء^(٨)، لكن من النحويين من أجازها حتى في النثر^(٩).

(١) السابق، ص ٥٣.

(٢) السابق، ص ٦٦.

(٣) انظر: ضرائر الشعر، ابن عصفور الإشبيلي (٦٦٩هـ): علي بن مؤمن، تحقيق: إبراهيم محمد، دار الأندلس،

ط ٢، ١٤٠٢هـ - ص ١٦٠.

(٤) الديوان، ص ٨٤.

(٥) انظر: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، محمود شكري الألوسي (١٣٤٢هـ)، دار الآفاق العربية، مصر،

شرح محمد بجة الأثري البغدادي، ط ١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، ص ٤٤.

(٦) انظر: ضرائر الشعر، ابن عصفور، ص ١١٥-١١٦.

(٧) الديوان، ص ١٣٨.

(٨) انظر: الضرائر، ص ٧٩.

(٩) انظر: أوضح المسالك، ٢٤٢/١.

(٦) تسهيل الهمزة ، في قوله:

وَالْوَفْرُ يَحْسُنُ عِنْدَهُ إِلَّا إِذَا سِيلَ النَّوَالُ فَإِنَّهُ قَدْ يَسْمُجُ^(١)

فقد سهل الهمزة في كلمة (سئل) وهي متحركة وما قبلها متحرك فلا تسهل، لكنه سهلها من باب الضرورة^(٢).

(٧) تسكين آخر الكلمة في الحشو وحققا التحريك، وهو لا يجوز عند الأكثر لا نثرا ولا شعرا^(٣)، فقد سکن آخر الاسم "يوسف" في قوله:

وَأَخْبَرَ يُوسُفَ جَدَّهُ بِظُهُورِهِ غَدَاةَ أَتَاهُ وَهُوَ فِي رَأْسِ غِمْدَانِ^(٤)

وسكن آخر الفعل المضارع المنصوب في قوله:

وَيَهْنِئُ سَيُوفَ الْهِنْدِ أَنَّ ضِرَابَهُ لِيُبْقِيَ لَهَا الْفَخْرَ الصَّرِيحَ الْمُؤَكَّدَا^(٥)

وحذف الفتحة من آخر المعتل أحسن من حذفها في آخر الصحيح^(٦)

(٨) الاشتقاق المخالف للسمع، فقد جمع رسول على إرسال في قوله:

مُحَمَّدٌ خَاتِمُ الْأَرْسَالِ أَوَّلُهَا فِي الْفَضْلِ شَمْسُ هَوَاهَا بَدْرُ نَادِيهَا^(٧)

ولا يمكن أن تعد الكلمة: (الإرسال) بكسر الهمزة لتكون مصدرا؛ لعود

الضمير بالتأنيث إلى الكلمة في "أولها"؛ دلالة على أن المقصود جماعة

الرسل، ولو كان العود إلى المصدر للزم تذكير الضمير.

وقال جامعاً كلمة (موج) على أمواج:

وَالْمَالِيَةُ الْأَرْضَ الْفَضَاءَ كَتَائِبًا كَالْبَحْرِ يَطْمُو وَالْمَغَافِرُ أَمْوَجُ^(٨)

ولم ترد هذه الصيغة في رجعت إليه من معاجم.

(١) الديوان، ص ٥٩.

(٢) انظر: ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر في الضرورة، أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي القزاز القيرواني،

ص ٢٠٤-٢٠٥.

(٣) انظر: السابق، ص ١٣٧.

(٤) الديوان، ص ١٥٦.

(٥) السابق، ص ٧٨.

(٦) انظر: ضرائر الشعر، ابن عصفور الإشبيلي، ص ٩٠.

(٧) الديوان، ص ٢٠٤.

(٨) السابق، ص ٥٩.

وجاء باشتقاق لا يقوم على سماع ولا اطراد في القافية التالية:
وَمَا لَيْسَ الْحُسَّادُ ثَوْبًا يَسُرُّهُمْ وَكَيْفَ يَسُرُّ الثَّوْبُ وَالثَّوْبُ وَاسِيخٌ^(١)

(٩) حذف بعض أحرف الكلمة، كحذف حرفين في كلمة (إبراهيم) حتى
صارت إلى ما يلي في هذا البيت:

فِي الزُّهْدِ وَالْعِلْمِ الْإِلَهِيِّ اقْتَدَى بِالشَّيْخِ يَرْهِيمَ الرِّضَا الْخَوَّاصِ^(٢)
وقد ورد أن من الضرورات حذف بعض أحرف الكلمة^(٣)، ولم تكن
أمثلتها على نمط ما وقع فيه ابن الحاج في (برهيم) وجموع التكسير
المخالفة للسماع.

(١٠) حذف صلة الموصول في قوله:
وَلَكِنَّهُ فِي جَنَانِ الْخُلُودِ سَيُورِقُ حَتَّى يَعُودَ إِلَى مَا^(٤)
أي: (إلى ما كان)، فحذف الصلة لانتهاء البيت، وقد أجزى مثل هذا إذا دل
على الصلة دليل، أو لقصد الإبهام^(٥).

وليس من الضرورة حذف آخر المضارع المعتل تخفيفا بلا جازم، الذي ورد
في قوله:

كَمْ يَهُوَ رَأْسُ عَدُوِّهِ عَنْ رُمَحِهِ فَكَأَنَّهُ حَرْبٌ بِمِخْلَبٍ لِقُوَّةِ^(٦)
فقد حذف آخر الفعل (يهو) والأصل يهوي، وهذا جائز في السعة، وقد
وردت عليه شواهد من القرآن^(٧)، وقد جعله بعضهم من الضرورات^(٨).

(١) السابق، ص ٧٥.

(٢) السابق، ص ١٦٦.

(٣) انظر: - ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر، أبو عبد الله القزاز القيرواني، ص ١٢٦-١٢٧.

- الضرائر، ص ٥٤.

(٤) الديوان، ص ١٤٨.

(٥) انظر: أوضح المسالك ١/١٥٠، حاشية ٢.

(٦) المخطوطة: ٥، وفي الديوان المطبوع كُتِبَ الفعل بلا حذف، والصحيح ما كان في المخطوطة، وقد اجتهد

المحقق فتوقع أن أوله (لم) الجازمة بدلا من (كم)، انظر: الديوان، ص ٥١ حاشية ١.

(٧) انظر: النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، ط ١٣، ١/١٨٦.

(٨) انظر: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، ص ١٢٠.

وقد لحظت الزيادة على الوزن في قوله:

مِنْ الطَّبَّالَاتِ اللَّائِي مَا زَالَ كَسْرُهَا لَدَى الْبَطْلِ الْأَحْمَى يُعَدُّ مِنَ الْجَبْرِ^(١)

ولو كان مكانها (اللاء) لصحت وزنا كما صحت لغة^(٢)، ولعل الزيادة من الناسخ.

(١) الديوان، صـ ١١١.

(٢) انظر: أوضح المسالك، ١/١٣١.

المبحث الثاني: القوافي.

لما للقافية عناية فائقة لدى الشعراء لم تكن القافية لدى ابن الحاج محصورة في الأداء الإيقاعي، بل أولاهما اهتماماً أكبر في بعض النصوص؛ إذ جعلها باعثاً لإنشاء قصائد يتمم بها "مزاين القصر"، وهذا ما يفسّر أمرين: الأول شمول روي القوافي للحروف كلها سوى واحد، والثاني: وجود قصائد على روي نادر كالصاد والضاد والطاء والظاء.

ولأجل هذا التنوع وتلك الوفرة رأيت مناسبة ذكر أنواع القوافي عنده أولاً، ثم التحدث عما عرض لبعض القوافي من عيوب - وهي قليلة -

أولاً: أنواع القوافي.

تتنوع القوافي عند الشاعر ابن الحاج من حيث عدد حركات الأحرف بين ساكني كل قافية، ومن حيث نوع حروفها وحركاتها، ولقد جاءت القوافي على أربعة أنواع من حيث عدد المتحرّكات بين ساكنيها، على النحو الآتي:

١. المتراكب: وعدد متحركاته ثلاثة^(١)، ومنه وردت ثمانية نصوص بنسبة ٦٪ من الديوان، ومجموع أبياتها (٥٨) بنسبة (٢,٧١٪)، وسبعة من تلك النصوص من البحر البسيط الذي ضربه (فعلن) من ذلك قوله:

نَوَى النَّوَى عَلمُ الدِّينِ الرُّضَى فَأَنَا مِنْ بَعْدِ فُرْقَتِهِ بِالشَّامِ ذُو أَلَمٍ^(٢)
أما النص الثامن فهو من الرجز ضربه (مفتعلن)، كقوله:

أَجْرَى دُمُوعِي إِذْ جَرَى شَوْقًا لَهُ فَقُلْتُ هَذَا عَارِضٌ مُمَطَّرُنَا^(٣)

٢. المتدارك، وعدد متحركاته اثنان^(٤)، ومنه تسعة وثلاثون نصاً بنسبة (٣١٪) ومجموع أبياته (٨٠٤) بنسبة (٣٧,٥٥٪)، وهذا النوع يأتي في البحر

(١) انظر: كتاب القوافي، ص ٧٠.

(٢) الديوان، ص ١٥١.

(٣) السابق، ص ١٥٣.

(٤) انظر كتاب القوافي، ص ٧٠.

الطويل الذي قُبِضَ ضربه، فصار (مفاعِلن) كقوله:

أَكُلُّ مَدِيحٍ بِالتَّغْزُلِ يُبْدَأُ أَلَا إِنَّ مِثْلِي إِنْ تَغَزَّلَ مُخْطِئٌ^(١)

وفي المتقارب ذي الضرب المحذوف (فعل) كقوله:

أَقُولُ وَحَمْرَاءُ غَرْنَاطَةٍ تَشُوقُ النُّفُوسَ وَتُسْنِي المَهَجَ^(٢)

وفي الكامل والرجز إذا صح ضربهما كقوله:

يَا نَارِحًا عَبَّتْ بِهِ أَيْدِي الهَلَى بِاللَّهِ مَا حُزْنِي عَلَيْكَ بِنَارِحٍ^(٣)

أَبْكِي اللَّيَالِي الَّتِي عَنَّا خَلَتْ بِأَذْمُعٍ تَرُوي الرُّبُوعَ الْخَالِيَةَ^(٤)

٣. المتواتر وله متحرك واحد^(٥)، وكان هذا النوع من القوافي هو الغالب على

شعره فورد منه خمسة وسبعون نصا بنسبة (٦١٪)، بأبيات بلغت (١٢٧٥) بيت

بنسبة (٥٩,٥٥٪)، وقد أسهم في هذه الأغلبية كثرة ما نظم على بحور

الطويل والمتقارب ذات الأضرب الصحيحة، وعلى هذا قوله:

حَظِيَّتْ بِعِزِّ الْمُلْكِ وَالشَّرَفِ المَحْضِ وَمَكَنَّ تَمْكِينًا لَكَ اللَّهُ فِي الْأَرْضِ^(٦)

أَيَا عَجَبًا كَيْفَ تَهْوَى المُلُوكُ مَحَلِّي وَمَوْطِنَ أَهْلِي وَنَاسِي^(٧)

وفي الخفيف والرمل والوافر:

الْبَرْقُ بَدَأَ بِأَكْنَافِ سَلْعٍ بَتُّ أَسْقِي الحِمَى بِمُنْهَلٍ دَمْعٍ^(٨)

إِنَّ إْفْرَاطَ بُكَائِي لَمْ يَرُعْ مِنِّي عَرِيكَهَ^(٩)

(١) الديوان، ص ٣٩.

(٢) السابق، ص ٦٥.

(٣) السابق، ص ٧٠.

(٤) السابق، ص ٢١٥.

(٥) انظر كتاب القوافي، ص ٧٠.

(٦) الديوان، ص ١٧٣.

(٧) السابق، ص ٢٠٠.

(٨) السابق، ص ١٧٧.

(٩) السابق، ص ١٣٠.

أَيَا ضَوْءَ الصَّبَاحِ أَرْفَقْ بِصَبٍّ تَسِيلُ دُمُوعُهُ فِي الْخَدِّ سَيْلًا^(١)

وكذلك الطويل المحذوف ضربه فصار: (فعولن) كقوله:

لَمَنْ حَلَّ تَلَقَاءَ عَيْنِ أَبَاغٍ صَوَاهِلَهَا تَصْبُو لَهَا رَوَاغٌ^(٢)

والكامل المقطوع (فعلاتن) في قوله:

بَشَرَى الْإِمَامَ بَفَتْحِ حَضْرَةِ فَاسٍ وَتَبَدَّلَ الْإِيحَاشَ بِالْإِيْنِاسِ^(٣)

والبسيط المقطوع (فعلن) في مثل قوله:

بَاتَتْ تُحَدِّثُ عَنْ نَجْدٍ وَمَا فِيهَا فَخَلَّتْ دُرًّا سُقُوطَ اللَّفْظِ مِنْ فِيهَا^(٤)

٤. المترادف: وهو يخلو من المتحركات^(٥)، وهو أقل الأنواع؛ فعليه جاءت أربعة

أبيات تتأصفها نسان، مثاله من الأول قوله:

أَضْحَى وَجِيهَ الدِّينِ أَسْبَقَ سَابِقٍ فِي الْعِلْمِ وَالْعِلْيَاءِ وَالْخُلُقِ النَّزِيهِ^(٦)

ومن الثاني قوله:

فَلَا غَرَوْ أَنْ جَاءَنِي سَابِقًا إِلَى الْأُسْرِ حَبٌّ يَحُثُّ الْكُمَيْتَ^(٧)

وقد أهمل ابن الحاج نوعا خامسا: هو المتكاوس الذي يحوي بين

ساكنيه أربعة متحركات^(٨).

(١) السابق، ص ١٣١.

(٢) السابق، ص ١٨١.

(٣) السابق، ص ١٩٥.

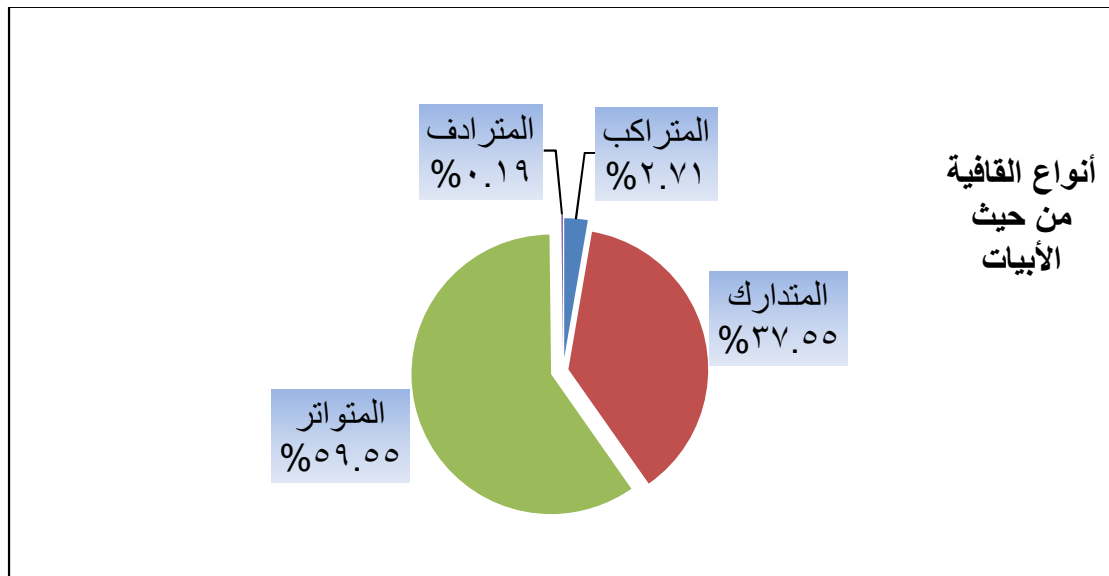
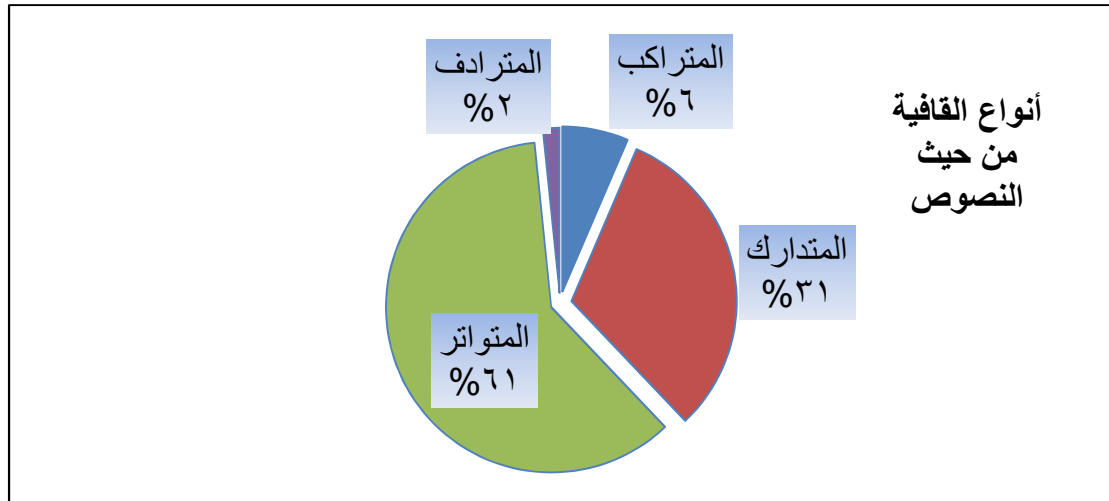
(٤) السابق، ص ٢٠٣.

(٥) انظر كتاب القوافي، ص ٧١.

(٦) الديوان، ص ٢٠٧.

(٧) السابق، ص ٥٢.

(٨) انظر كتاب القوافي، ص ٦٨.



أما أنواع القافية من حيث نوع حروفها، فأول ما يُبدأ به: الروي، فقد التزم ابن الحاج رويًا واحدًا لكل قصيدة وفق النهج المحافظ، وقد توزعت القصائد في مجموع الديوان وفي مخطوط مزاين القصر على جميع حروف المعجم حتى وُضعت القصيدة التي مطلعها:

مَا ضَرَّ طَيْفَكَ لَوْ أَقَامَ قَلِيلًا وَلَعَلَّنِي أَشْفَى بِذَاكَ غَلِيلًا^(١)

تحت (اللام ألف)، ووُضعت قصيدة أخرى مطلعها:

أَيَا دَارِي الْأَوَّلَى بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى أَعْنَدَكَ عِلْمٌ بِالَّذِي جَرَّتِ النَّوَى^(٢)

(١) الديوان، صـ ٢١٣.

(٢) السابق، صـ ٢٠٩.

تحت حرف الواو، لكن حسب علم القافية تصنّف القصيدة الأولى من روي اللام، إضافة إلى أن وضع (لا) ضمن حروف المعجم يُقصد به الألف اللينة، وزيدت اللام قبلها (لأنها لا تكون إلا ساكنة تابعة للفتحة، والساكن لا يمكن ابتداءه)^(١)، أما القصيدة الثانية فتعد من المقصورات التي رويها الألف، وليست من روي الواو فشرط الواو أن تكون مدا أصليا^(٢). وفي الصفحة التالية إحصاء مفصّل لحروف الروي من حيث عدد النصوص التي أتى عليها كل حرف، وكذلك مجموع الأبيات:

الأبيات	النصوص	الروي	الأبيات	عدد	ورد
١٠٥	١	الصاد	١٩	٢	الهمزة
٤١	٤	الضاد	٤١	١	الألف المقصورة
٢٦	١	الطاء	١٠٤	١٢	الباء
١٥	١	الظاء	٤٤	٣	التاء
٣٢	٣	العين	٤٥	١	الثاء
٥٠	١	الغين	١٤٥	٧	الجيم
٨٥	٦	الفاء	٦٥	٦	الحاء
٢٨	١	القاف	٣٢	١	الخاء
٢٣	٢	الكاف	٢٨٤	٩	ال
١٢٧	١٤	اللام	٢٥	١	ال
١٧٦	٦	الميم	٢٨٥	١٨	الراء
١٣٠	١١	النون	٤٥	٢	الزاي
٧٠	٢	الهاء	٥١	٤	السين
٣٣	٣	الياء	١٥	١	الشين

الأكثر نصوصاً وأبياً	١ لثاني من حث النصوص	الثاني من حث الأبيات	حروف ذات نص واحد
----------------------	----------------------	----------------------	------------------

(١) سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، تحقيق: د. حسن هندراوي، دار القلم، دمشق، ط ٢،

١٤١٣هـ، ٢ / ٦٥١.

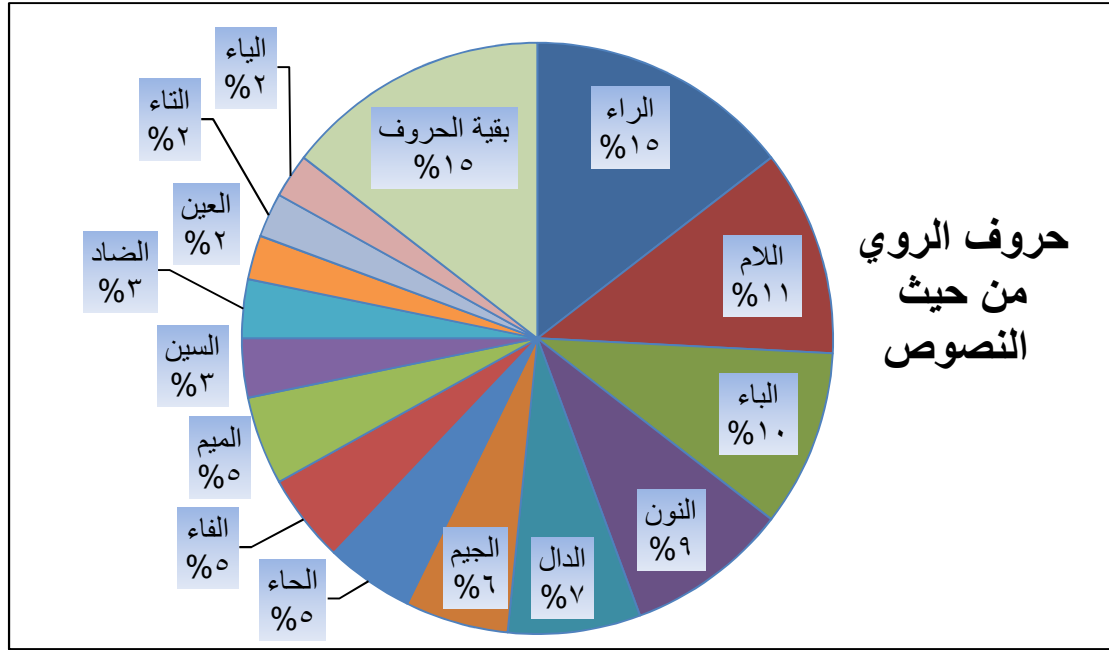
(٢) انظر: أهدى سبيل، ص ١١٥.

وأكثر نظم ابن الحاج على الحروف المشهورة فلم يخرج عما شاع عند الشعراء، ويتصدر روي الراء في عدد النصوص فبلغت (١٨) بنسبة (١٥٪) ثم اللام (١٤) نصا تمثل (١١٪)، يليه روي الباء (١٢) نصا بنسبة (١٠٪)، وبعده روي النون (١١) نصا توازي (٩٪)، ثم الدال (٩) نصوص تمثل (٧٪) وتعد تلك الحروف الأكثر استخداما في الروي في الشعر العربي ووضعت في المرتبة الأولى من حيث نسبة شيوعها^(١)، وهي عند ابن الحاج تمثل ٥٢٪ من نصوصه بما يتجاوز النصف، أما النصف الباقي فقد تقاسمه حروف مختلفة من حيث الشيوع والندرة، بدءا من الجيم الذي نظم عليه سبعة نصوص بنسبة (٦٪)، فالحاء والفاء والميم لكل واحد ستة نصوص بنسبة (٥٪)، وتلك الأحرف تصنف ضمن حروف الروي متوسطة الشيوع^(٢) ماعدا الميم، ثم يأتي روي السين والضاد لكل منهما أربعة نصوص بنسبة (٣٪). وتأتي حروف الهمزة والزاي والكاف والهاء بنسبة أقل من ٢٪ لكل واحد منها؛ إذ لكل حرف نصان.

وفي المرتبة الأخيرة عشرة حروف ذات نص واحد هي: الثاء، والحاء، والذال، والشين، والصاد، والطاء، والظاء، والغين، والقاف، والألف المقصورة، ولا تلفت قلة هذه الحروف الانتباه سوى القاف؛ ربما لأن روي القاف يحسن وتبرز جماليته في النصوص الأكثر وجدانية التي يتدفق منها القلق والشوق وألم الفراق، وابن الحاج مقل في هذا.

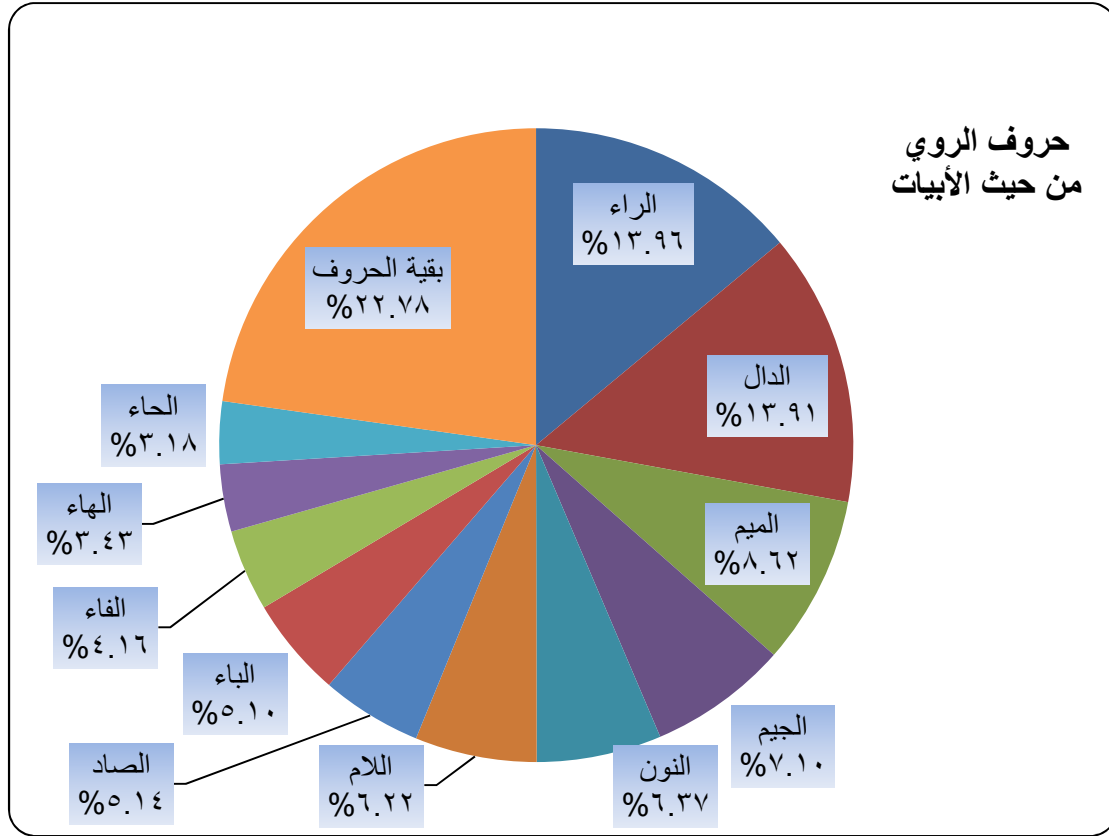
(١) انظر: موسيقى الشعر، ص ٢٧٥.

(٢) انظر: السابق، الموضع نفسه.



والترتيب السابق كان وفق الاختيار الموسيقي الذي ألح على الشاعر فجعله يجنح لصوت يبني عليه نصه، ويعتمد عليه في ختم الوحدات الموسيقية.

أما ترتيب حروف الروي من ناحية الضخ التعبيري الذي يحدده عدد الأبيات. فيستمر روي الراء متصدرا بنسبة (13,96%) بمجموع أبيات بلغ (285)، يليه روي الدال بفارق بيت واحد؛ فكانت النسبة قريبة جدا (13,91%). ثم تأتي النسب بعد ذلك متقاربة متوالية على نحو تنازلي يتضح في الرسم الآتي.



وثمة سبعة عشر حرفاً لم تذكر في الرسم ، لكل واحد منها نسبة تقل عن (٣٪) ، أقلها الشين والظاء ، واللافت في قلته منها حرف العين.

وقد راعى ابن الحاج في اتخاذه لتلك الحروف رويًا جل قواعد علم القافية التي اشترطت لبعض الحروف شروطاً ، فروي الهاء قد شرطوا أن يسكن ما قبلها حتى يعتد بها ^(١) ، وهو ما طبقه ابن الحاج في قصيدة:

بَاتَتْ تُحَدِّثُ عَنْ نَجْدٍ وَمَا فِيهَا فَخَلْتُ دُرّاً سُقُوطُ اللَّفْظِ مِنْ فِيهَا ^(٢)

كما استحسن العلماء لروي الكاف أن تكون أصلية من بنية الكلمة ^(٣)

وكافية ابن الحاج ^(٤) كانت قوافيها كلمات حاوية على الكاف في أصلها اللغوي ، مثل: (أحلاكا) جمع حلك وهو شدة الظلمة ، و(أراكا) يريد

(١) انظر كتاب القوافي، ص ٩٦، ٩٨-٩٩.

(٢) الديوان، ص ٢٠٣.

(٣) انظر: كتاب القوافي، ص ١٠٠-١٠٢.

(٤) السابق، ص ١٢٩.

به الشجر المعروف، و(تباكى) و(دراكا) و(أسلاك) إلى آخره، والأمر ينطبق على مقطعة رويها الكاف^(١)، فكانت قوافيها: (عريكه، سبيكه).

ولا يستحسن بعض علماء القافية أن تعد الميم التي هي جزء من الضمير رويًا^(٢)، ولذلك لم ترد مثل هذه الميم عند ابن الحاج، لكن الذي يخالف فيه ابن الحاج بعض علماء القافية روي التاء حيث استثنوا منها تاء التأنيث، فحصرها الروي في التاء التي من أصل الكلمة، وبعضهم أجاز تاء التأنيث الساكنة التي تلحق الأفعال ومنع المتحركة اللاحقة للأسماء^(٣)، وقد وقعت مخالفة ابن الحاج في قصيدته :

ذَا الْمَدْحُ يَأْتِي مِنْ أَرِيحٍ ثَنَائِهِ بِصَحَائِفٍ مَسْطُورَةٍ مَقْرُوءَةٍ^(٤)

فقد كانت التاء في جميع قوافي القصيدة ليست من أصل الكلمة بل زائدة للتأنيث وفق الرأي الأشد في اعتبار التاء رويًا، باستثناء قافية (مفوت)، أما وفق الرأي الذي فرق بين ساكن التاء ومتحركها وأجاز الأول فلم يمثل لهذا الرأي سوى قافية واحدة تكررت في بيتين هي: (أشوت)

وربما أن ابن الحاج قد أحس بضعف الروي فالتزم فيه ما لا يلزم، وهو حرف الواو في جميع القوافي قبل التاء ما عدا:

وَالْفَرْعُ لِأَصْلِ الْمُشْرِفِ تَابِعٌ طَيْبُ الْحَرِيرِ بِطَيْبِ أَصْلِ الثُّوتَةِ^(٥)
وظهر لديه فن: (لزوم ما لا يلزم)^(٦) في بعض المقطعات وعددها ثمانية قد

التزم ابن الحاج قبل رويها حرفا غير لازم، منها:
أَيَا مَنْ رَامَ أَخَذَ الْقَلْبَ مِنِّْي بِأَوْتَارِ الْجَنَاحِ بِلَا جُنَاحِ

(١) السابق، ص ١٣٠.

(٢) انظر: أهدي سبيل، ص ١١٥.

(٣) انظر: كتاب القوافي، ص ٩٦.

(٤) الديوان، ص ٤٩.

(٥) السابق، ص ٥٠.

(٦) لزوم ما لا يلزم: فن بدعي وهو أن يجيء قبل حرف الروي أو ما في معناه من الفاصلة ما ليس بلازم، بغية

الإيضاح، ٨٧ / ٤.

كَفَّانِي حُسْنُ وَجْهِكَ إِنَّ قَلْبِي يَطِيرُ بِهِ إِلَيْكَ بِلَا جَنَاحٍ^(١)
وقوله:

وَقَالُوا أَبُو حَفْصٍ حَوَى الْمُلْكَ غَاصِبًا وَإِخْوَتُهُ أَوْلَى وَقَدْ جَاءَ بِالنُّكْرِ
فَقُلْتُ لَهُمْ كُفُّوا فَمَا رَضِيَ الْوَرَى سِوَى عُمَرَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِ أَبِي بَكْرٍ^(٢)

وتعد مقصورة ابن الحاج^(٣) مثالا تاما لزم فيها ما لا يلزم في الأبيات كلها؛
إذ التزم قبل الألف الواو؛ ولعل العلة السابقة في النص الذي رويه التاء تنطبق
هنا أيضا؛ فالألف المقصورة من الحروف القليلة في استعمالها روبا.

وتتقسم القوافي من حيث حركة الروي إلى : مطلقة ومقيدة^(٤)، ولا مقارنة
بين القسمين، فنسبة: (٩٥٪) للنصوص ذات القوافي المطلقة، و(٥٪) الباقية
للنصوص المقيدة، وهذه النسبة للقوافي المقيدة تتضاءل كثيرا عند الأخذ
بعدد الأبيات لتكون (٢,٤٣٪)، وابن الحاج في هذا لا يختلف عن الشائع في
الشعر العربي حيث تقل النصوص المقيدة إزاء المطلقة^(٥).

ووقع التقييد في ستة نصوص، منها قصيده واحدة هي:
أَيَا دَارِي الْأَوَّلَى بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى أَعْنَدَكَ عِلْمٌ بِالَّذِي جَرَّتِ النَّوَى^(٦)
وعدد أبياتها (٤١)، وإذا كان الروي ألفا مقصورة فلا بد من أن تكون
القافية مقيدة.

أما باقي النصوص فمقطعات، ثلاث منها وقعت في روي الجيم، أولها من
ثلاثة أبيات^(٧)، والأخريات من بيتين^(٨)، من ذلك:

(١) الديوان، ص ٧١.

(٢) السابق، ص ١١٧.

(٣) السابق، ص ٢٠٩.

(٤) القافية المطلقة هي ذات الروي المتحرك، والمقيدة ذات الروي الساكن، انظر: أهدي سبيل، ص ١١١.

(٥) انظر: موسيقى الشعر، ص ٢٨٩.

(٦) الديوان، ص ٢٠٩.

(٧) انظر: السابق، ص ٦٥-٦٦.

(٨) انظر: السابق، ص ٦٦.

أَقُولُ وَحَمْرَاءُ غَرْنَاطَةٍ تَشُوقُ النُّفُوسَ وَتُسْنِي المَهَجَ
وفي روي التاء مقطّعة ثنائية منها:

فَلَا غَرَوْ أَنْ جَاءَنِي سَابِقًا إِلَى الْأُسْرِ حَبٌّ يَحُثُّ الكُمَيْتُ^(١)
وكذلك في روي الهاء ثنائية أخرى:

أَضْحَى وَجِيهَهُ الدِّينِ أَسْبَقَ سَابِقٍ فِي العِلْمِ وَالْعِلْيَاءِ وَالْخُلُقِ النَّزِيهِ
عَجَبَ الْوَرَى مِنْ سَبْقِهِ وَتَعَجَّبُوا فَأَجَبْتُهُمْ لَا تُنْكِرُوا سَبْقَ الْوَجِيهِ^(٢)

وتنوعت حروف الإطلاق التي تسمى بالوصل في القوافي المطلقة وهذه الحروف هي: الياء والواو والألف والهاء.^(٣)

والغالب أن القوافي كانت موصولة بالياء بنسبة (٤٨٪) من نصوص الديوان و(٥١,٨٤٪) من أبياته، وهذا يعني أن نصف ديوان ابن الحاج كان الروي فيه موصولا بالياء، وأنه هو الصوت الموسيقي المفضل لديه، وجعله المنفذ التعبيري الأخير، ودلالة الياء سواء أكانت طويلة (الحرف) أم قصيرة (حركة الكسرة) ذاتية؛ حيث تعد الياء ضميراً للمتكلم، وذات ارتباط بالدلالة أنثوية تظهر في ياء المخاطبة، وفي الضمائر التي تُكسر لتُؤنث: (أنت، وكاف الخطاب، وتاء الفاعل)، والذات الأنثوية - وصفها ومخاطبتها - قد درج الشعراء على اتخاذها مجالا للتعبير عن ذواتهم.

وتأتي الألف ثانية حروف الوصل بنسبة (٢١٪) من النصوص و(٢٧,٧٤٪) من الأبيات، وهذه النسبة التي تتراوح ما بين الخمس والثُلث، تعطي دلالة تعبيرية؛ فإذا كانت الياء ذاتية فإن الألف تحمل تعبيرا إيصاليا؛ فهي أرفع صوتا، كأن الذات تبحث من خلالها عن مشارك ومتفاعل في الشعور، يدل على هذا أن أدوات النداء والاستغاثة والندب تُختم بالألف غالبا:

(١) السابق، ص ٥٢.

(٢) السابق، ص ٢٠٧.

(٣) انظر: أهدى سبيل، ص ١١٢.

(يا، هيا، أيا، وا)؛ ولذلك ظهرت الألف وصلا لقصيدة^(١) قامت على نداء المدوح، وفيها تعبير عن قلق الشاعر، وقد جعل القاف رويا والألف وصلا؛ كأن القاف تمثل حال الشاعر القلقة، والألف تمثل أمله بالمدوح في أن يسمع ويواسي:

أَيَا مَلِكَ الْأَمْلاَكِ غَرْبًا وَمَشْرِقًا وَذَا الدُّرَّةِ الْغَرَاءِ دَامَ لَهَا الْبَقَا
وَيَا خَيْرَ مَنْ قَادَ الْجِيَادَ إِلَى الْوَعَى وَأَرْعَدَ فِي جَوْ الْأَعَادِي وَأَبْرَقَا
وَيَا نُخْبَةَ الْقَوْمِ الَّذِينَ سُعُودُهُمْ أَخَذْنَ عَلَى الْأَيَّامِ عَهْدًا وَمَوْتَقَا
وَيَا رَجُلَ الدُّنْيَا وَوَاحِدَهَا الَّذِي بِأَذْيَالِهِ كُلُّ الْكَمَالِ تَعْلَقَا^(٢)
وَيَا خَيْرَ مَرْجُوٍّ وَخَيْرَ مُؤَمَّلٍ بِأَكْرَمِ أَخْلَاقِ الْكَرَامِ تَخَلَّقَا
وَأَسْعَدُ أَمْلاَكٍ حَلَا الْعِيدَ يَوْمَهَا وَيَا لَكَ مِنْ يَوْمٍ بِهِ الْكَوْنُ أَشْرَقَا
أَمْوَلَايَ خُذْهَا بِنْتَ فِكْرٍ أَبِي بِهِ لِي الشَّعْرُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ مُفْلَقَا

وقال في ختامها معبرا عن شعوره بالضعف أمام المدوح:

عَلَى أَنِّي أَذْرِي بِأَنِّي مُقَصِّرٌ وَلَوْ فُقْتُ أَهْلَ الْأَرْضِ فِي الشَّعْرِ مَنْطِقَا

ويجيء وصل الواو ثالثا بنسبة (١٨٪) من النصوص التي بلغت (٢٣)، و(١٤,٣٤٪) من الأبيات التي عددها (٣٠٧)، وهي تعبر عن صوت جماعي وهو ما يوجد في الاستخدامات اللغوية لهذا الصوت: كواو العطف، وواو الجماعة، وهي على الضد من صوت الياء المعبر عن أسى ذاتي مكتم.

ومن القصائد التي وُصِلت بالواو القصيدة الهمزية^(٣) التي لم يخل إلا القليل من أبياتها من الإتيان بكلمات دالة على الجمع.

وثمة قصيدتان أخريان غلب على قوافيهما ألفاظ الجمع بصيغة منتهى الجموع، فالأولى^(٤) منهما كان واحدة وثلاثون قافية بصيغة منتهى الجموع

(١) الديوان، ص ١٩٣.

(٢) في هذا البيت وما قبله غلو من الشاعر — غفر الله له — في المدح على نحو لا يجوز شرعا.

(٣) الديوان، ص ٣٩.

(٤) انظر: السابق، ص ٤١.

من أربع وأربعين، والثانية^(١) واحدة وعشرون من خمس وثلاثين، وكلا القصيدتين من روي الباء، فكانت القوافي مثل: (القواضب، الكتائب، مناقب، مذاهب..)، وفي الأولى ما يدل على مناسبة جماعية وهي عيد الفطر: وَيَهْنِيكَ عِيدُ الْفِطْرِ أَسْعَدُ قَادِمٍ عَلَيْكَ تُرَاعِي حَقَّهُ وَتُرَاقِبُ أما الأخرى فقد شارك ابن الحاج في تهنئة الممدوح بشفائه، وهو أمر يهم

عامة الناس، فذكر إعلان الخبر على الناس وسير الركائب إلى الممدوح: شِفَاءُ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ وَإِنَّهُ لَأَكْرَمُ مَنْ تُحْدَى إِلَيْهِ الرِّكَايُبُ وَقَلَّ لِمَنْ وَافَى بِشِيرًا: نُفُوسُنَا فَمَا هِيَ إِلَّا بَعْضُ مَا أَنْتَ وَاهِبُ والتهنئة حاضرة في قصيدة وصلت بالواو بما يدل على تناسب الواو ذات الصوت الجماعي مع الجو الاحتفالي الجماعي الذي تقتضيه البشائر والتهاني، ومطلع القصيدة: (بشرى كما طلع الصباح الأبلج^(٢))

وكما ظهرت تلك المقامات الاحتفالية في النصوص الموصولة بالواو ظهر فيها أيضا مقام جماعي آخر وهو القتال والعراك مثل:

وَكَرَّ عَلَى أَرْضِ الْعَدَى بِفَوَارِسٍ كَأَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ أَسَدٌ غَوَالِبٌ^(٣)
وَلَيَهْنَ مُحَمَّرَ الْبُودِ كَأَنَّهَا بَدَمُ الْأَعَادِي فِي الْحُرُوبِ تُضَرِّجُ^(٤)
رَمِيَتْ بِهِمْ إِشْبِيلِيَّةٌ وَحُصُونُهَا فَتَلَّتْ عُرُوشُ الْكُفْرِ وَاسْتَنْزَلَ الصَّرْحُ^(٥)
فقد أخذ وصف القتال عدة أبيات من تلك القصائد،

وآخر حروف الوصل حرف الهاء بنسبة (٨٪) من نصوص الديوان فكانت في عددها عشرة، تمثل أبياتها البالغة ٧٨ بيتا ما نسبته (٣,٦٤٪) من أبيات الديوان، وأغلب النصوص ذات القوافي الموصولة بالهاء مقطعات، فلم يرد

(١) انظر: السابق، ص ٤٣٤.

(٢) السابق، ص ٥٧.

(٣) السابق، ص ٤٤.

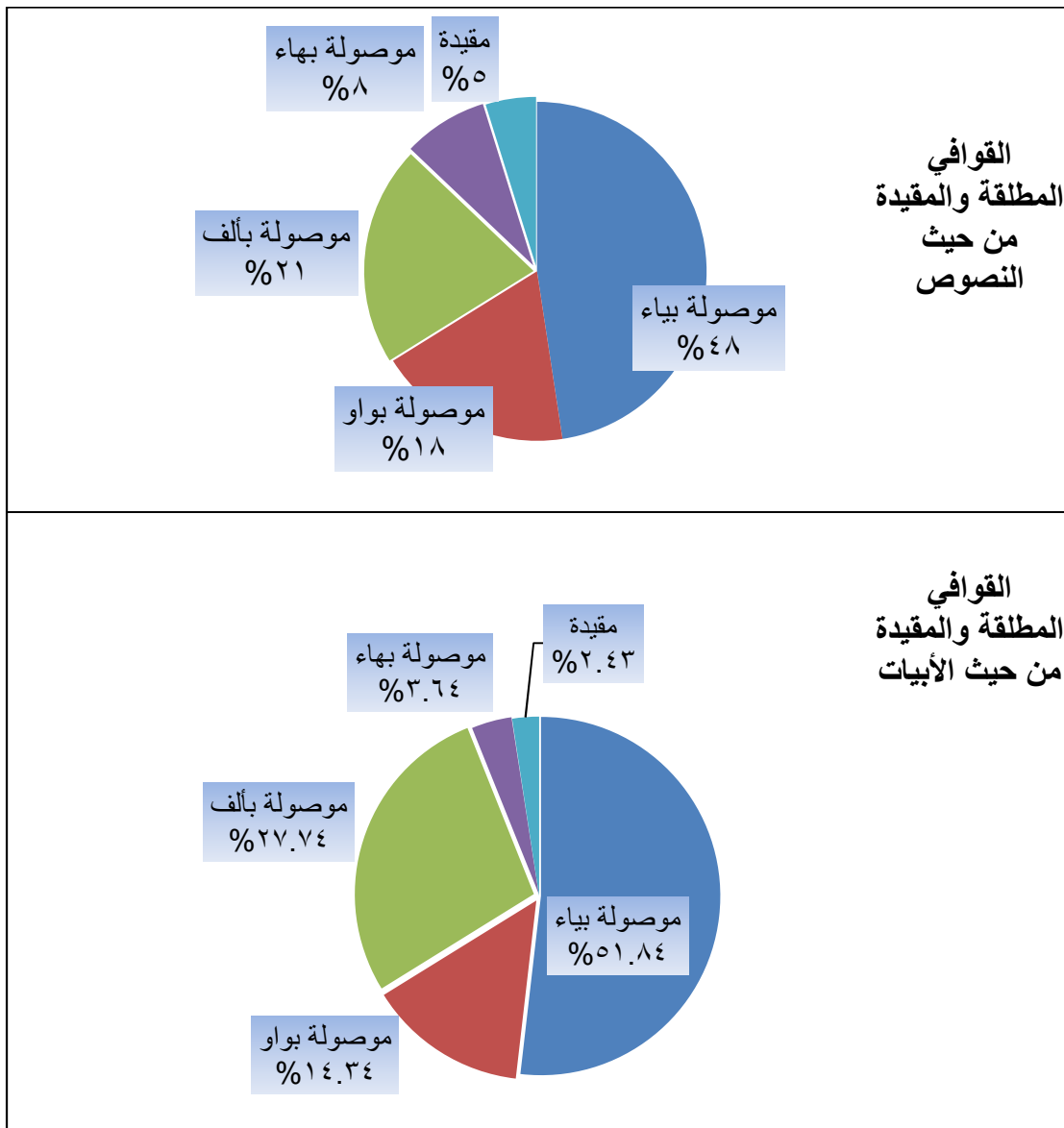
(٤) السابق، ص ٥٨.

(٥) السابق، ص ٦٧.

عليها سوى قصيدتين خلصتا للحزن ولم تكدرها مقاطع المدح الرسمية؛
فكأنه اتخذ من صوت الهاء أنينا لغويا يفيض بالتأوه:

أَهَّا لِنَفْحِ مَنْ رُبَا كَاطِمَةٍ ذَكَرَنِي الْعَهْدَ وَلَسْتُ نَاسِيَةً
وَالْهَفْتَا لِعِيشَةٍ إِلَى الْكَرَى أَنْ لَا أَرَاهُ بَعْدَهَا أَنَّى لِيهِ^(١)
ويقول في مرثيته:

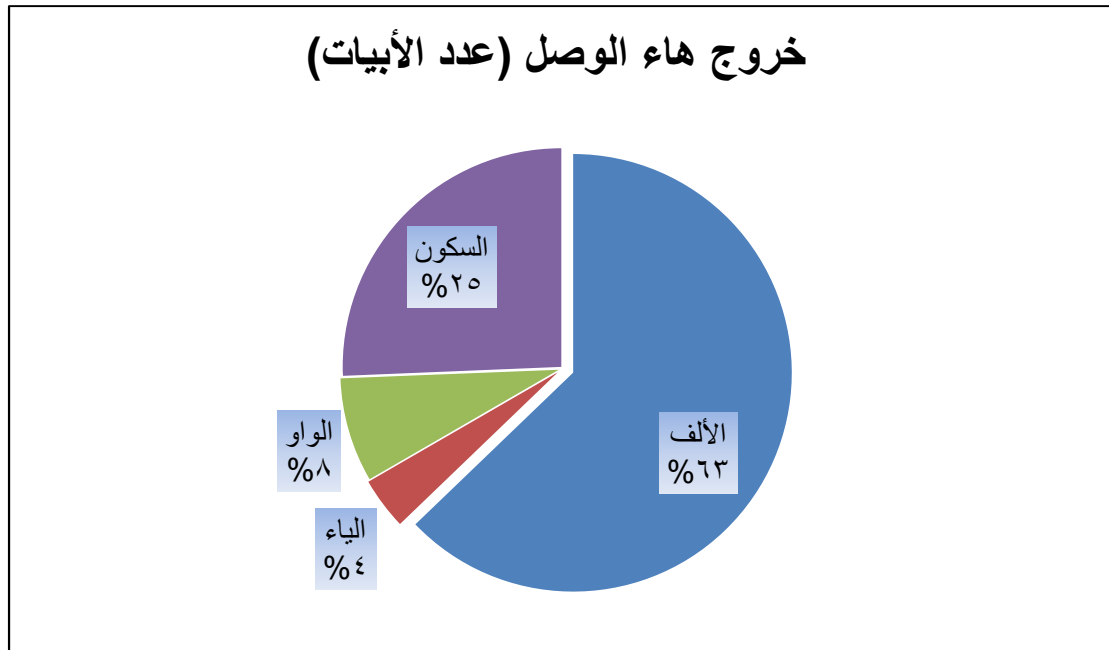
فَاهَا عَلَى الْعَلْيَاءِ وَالْبَاسِ وَالنَّدَى ثَلَاثُ خِلَالٍ قَدْ أُتِيحَ اخْتِلَالُهَا
أَخَالَاهُ لَا وَاللَّهِ مَا الْحُزْنَ هَامِدٌ عَلَيْكَ وَلَا بَلَوَايَ يُرْجَى انْتِقَالُهَا^(٢)



(١) السابق، ص ٢١٥.

(٢) السابق، ص ١٣٤-١٣٥.

وكانت هاء الوصل في أربعة نصوص ساكنة منها قصيدة واحدة هي:
 أَجْدُ بِهَا وَمَا حِمَى نَجْدٍ إِذَا أَتَهَمَ سُكَّانُ الْحِمَى بِدَارِيَه^(١)
 أما النصوص الباقية فقد كان لها مد يسميه علماء القافية بالخروج^(٢)
 وأكثر ما كان المد بالألف الذي ظهر في نصين أحدهما قصيدة من (٤٧)
 بيتا التي رثى فيها خاله^(٣)، كأن الألف تدل على عظم الفجيرة والألم،
 وتوصل بامتدادها الصوتي الخارج من الجوف ألم الخطب.
 والمقطّعات الأخرى كان للواو ثلاث ثنائيات^(٤) منها، والمقطّعة الأخيرة^(٥)
 للياء على ثلاثة أبيات.



ويبيح علم القافية للشاعر بعض الإضافات إلى قافيته: كالدرف^(٦)
 والتأسيس^(٧)، وهما من الخيارات الموسيقية التي لا يجب إيجادها كالروي،

(١) السابق، ص٢١٥. والنصوص الأخرى: ص٧٠، ١٣٠، ١٧٩.

(٢) انظر: أهدى سبيل، ص١١٣.

(٣) انظر: الديوان ص١٣٢ والنص الآخر ص٦٠.

(٤) انظر: السابق، ص٤٧، ١٣٦، ١٨٥.

(٥) السابق، ص١٥٨.

(٦) الدرف: (حرف المد الذي يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما)، أهدى سبيل، ص١١٣.

(٧) التأسيس: (ألف يكون بينها وبين الروي حرف)، السابق، الموضع نفسه.

لكن يشترط التزامها إذا أوجدا في النص، وللدردف والتأسيس غرض مشترك وهو تقوية الصلة الموسيقية بين قوافي النص وتدعيم أثرها الإيقاعي. وقد خلا ما نسبته (٣٩٪) من نصوص الديوان من الردف والتأسيس، وأكثر من ذلك من حيث الأبيات.

أما باقي الديوان فقد توزع على النحو الآتي:

- (٤٥) نصا مردوفا بالآلف بنسبة (٣٦٪)، بمجموع أبيات تبلغ (٨٠٦) ونسبتها (٣٨٪) كقوله:

إِنَّ الْخُمُولَ تَلُوحُ بَيْنَ عِرَاصٍ بَتَعْلُلِ الْعُشَّاقِ ذَاتِ نَوَاصٍ^(١)

- (٧) نصوص مردوفة بالياء، ونسبتها (٦٪)، وعدد أبياتها (١٠٤)، تمثل (٥٪)، وعلى الرغم من صحة المرواحة بين ردف الياء والواو، إلا أن ابن الحاج لم يفعله إلا في موضع أتى به بردف الواو كقوله:

لِي جَفْنٌ إِذَا ذُكِرْتَ مَعَيْنٌ لَيْسَ يَأْتِي إِلَّا بِدَمْعٍ هَثُونِ
جَرَحَ الْخَدَّ رَاوِيًا وَهُوَ لَا يُمِ سِكَ عَنْهُ لِأَنَّهُ ابْنُ مَعِينٍ^(٢)

- (٢٣) نصا مؤسسا بنسبة (١٩٪)، وعدد أبياتها (١٤٧)، بنسبة (٧٪)، ومن تلك النصوص أربع قصائد ظهر في ثلاث منها: النزعة القتالية والوصف الحربي والجو المليء بالمغالبة؛ فكانت القافية المؤسسة حافلة بصيغ التفاعل والمفاعلة وصيغة منتهى الجموع، من مثل: (مغالاب، غاضب، ضارب) ومن مثل: (القواضب، الكتائب، غوالب)^(٣) و(رواسخ، يباذخ، شوامخ، مفاسخ)^(٤)

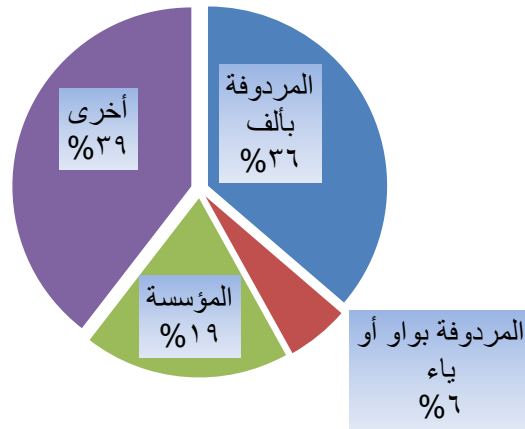
(١) الديوان، ص ١٦٥.

(٢) السابق، ص ١٥٩، وجاءت القافية مقيدة في الديوان حسب مصدرها، لكن الصحيح عند العروضيين إطلاقها، وهو ما يميل إليه المحقق في الهامش.

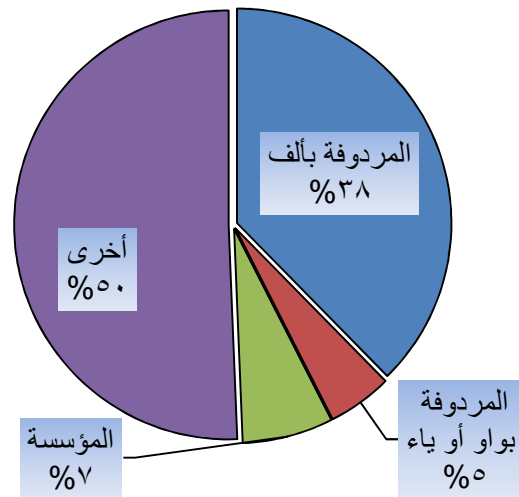
(٣) انظر: السابق، ص ٤١.

(٤) السابق، ص ٧٣.

النصوص من حيث الردف والتأسيس



الأبيات من حيث الردف والتأسيس



ثانيا: عيوب القافية:

وقع ابن الحاج في مواضع قليلة في بعض عيوب القافية التي ذكرها علماء العروض والقافية، ومنها:

١. الإيطاء، وهو: (إعادة كلمة الروي دون أن يفصل بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل)^(١)، وظهر هذا العيب في موضعين، الأول في القصيدة الحائية:

لَوَاحِقَ مَنْ نَسَلَ الْوَجِيهَ وَلَا حِقَ هِيَ السُّفْنُ فِي بَحْرِ الْعَجَاجِ لَهَا سَبْحُ
مَنْ التَّارِكِينَ الْأَرْضَ تُشْرِقُ بِالنَّكَارِ وَسُحْبُ الدَّمِ الْمَوَارِ فِيهَا لَهَا سَبْحُ^(٢)

وليس بين البيتين سوى بيتين، ويلحظ أن الكلمتين متفقتان لفظا ومعنى؛ لأنه لو اختلفتا معنى لاستساغ ذلك بعض علماء القافية^(٣).

والموضع الثاني: قوله في القصيدة الصادية:

إِنَّ الْخُمُولَ تَلُوحُ بَيْنَ عَرَاصٍ يَتَعَلَّلُ الْعُشَّاقُ ذَاتِ نَوَاصٍ
كُحْلُ الْعُيُونِ رَمَتْ بَبِيضٍ سَيُوفِهِمْ وَالْحَرْبُ آخِذَةٌ لَهُمْ بِنَوَاصٍ^(٤)

فبين البيتين بيتان، لكن هذا الموضع أخف من السابق لاختلاف المعنى فد(النواصي) الأولى: جمع الناصية من الإبل التي ارتفعت في المراعي، والثانية: جمع ناصية الرأس أي مقدمته.^(٥)

وندرة الإيطاء عند ابن الحاج دليل على عنايته بالضخ اللغوي والثراء اللفظي.

٢. التضمنين، وهو: (تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده)^(٦)، فلا يتم معنى البيت إلا بما بعده، وفي هذا إخلال بوحدة البيت المعنوية الذي يجعل

(١) أهدى سبيل، ص ١٢٤.

(٢) الديوان، ص ٦٧.

(٣) انظر: أهدى سبيل، ص ١٢٤.

(٤) الديوان، ص ١٦٥.

(٥) انظر: لسان العرب، ١٤/٢٧٦.

(٦) أهدى سبيل ١٤٢.

معنى البيت مفتقرا لما بعده، ويعد هذا العيب قبيحا ومن مواضعه تأخير جواب الشرط^(١)، كما في قول ابن الحاج:

حَتَّى إِذَا ظَفِرَتْ يَدَاهُ بَفَتْحِهَا وَغَدَتْ نُفُوسُ الْخَلْقِ ذَاتَ تَحْشُرُجٍ
وَأَذَلَّ صَائِلَ فِتْنَةٍ خَبَطَتْ إِلَى أَعْطَانَهَا خَبَطَ الْبُعِيرِ الْأَعْرَجِ
وَأَتَى إِلَى غَرْنَاطَةٍ فِي طَالِعٍ لِلْسَّعْدِ هَادٍ نَحْوَ أَكْرَمِ مَنْهَجٍ
قِيدَتْ لَهُ مِثْلَ الْعُرُوسِ وَإِنَّهَا بِسَوَى نُجُومِ الْأُفُقِ لَمْ تَتَمَوَّجِ^(٢)

فقد جاء الشرط في بداية البيت الأول: (إِذَا ظَفِرَتْ يَدَاهُ)، ولم يأت جوابه إلا في البيت الرابع بقوله: (قِيدَتْ لَهُ).

كما آخر الجواب أيضا في قوله:

لَوْ كُنْتُ تَشْهَدُهُ أَمَامَ بِلَادِهِ أَيَّامَ لَمْ تَمْنَحْهُ وَشَكَ تَوَلَّجِ
وَإِذِ الْمَنَائِيَا تَلْتَظِي بِجَهَاتِهَا كَالنَّارِ تُشْعَلُ فِي الْغَضَا وَالْعَرْفَجِ
لَرَأَيْتَ لَيْثًا وَالْفَوَارِسُ دُونَهُ مُنْقَضَةً مِثْلَ النَّعَامِ الْهُدَجِ^(٣)

فجواب (لو) أتى بعد البيت التالي له وهو قوله (لَرَأَيْتَ) وكرر هذا أيضا

لكن بفاصل أقل في القصيدة نفسه، فقال:

وَلَوْ أَنَّي أُعْطِيتُ كُلَّ بَلِيعَةٍ وَبِكُلِّ مَا يَهْوَى الْبَيَانُ إِلَيَّ جِي
لَأَتَيْتُ بِالتَّقْصِيرِ مُعْتَرِفًا وَلَمْ أَبْسُطْ سِوَى كَفِّ الْفَقِيرِ الْمُحْجُوجِ

فالجواب (لَأَتَيْتُ) جاء في البيت التالي لأداة الشرط.

كما آخر ابن الحاج خبر (ما) عن اسمها، فجعل كلا منهما في بيت، وهما

متلازمان في قوله:

مَا الزَّهْرُ مُمْتَسِكًا بِأَذْيَالِ الصَّبَا فِي إِثْرِ وَبَلٍ لِلْبَطَاحِ مُدَبِّجٍ
أَوْفَى لَدَيْهِ مَحَاسِنًا مِنْ رَايَةٍ مِنْ فَوْقِ رُمَحٍ بِالدِّمَاءِ مُضْرَجٍ

وفي موضع آخر باعد كثيرا في الفاصل بينهما حيث قال:

(١) انظر السابق: ١٢٤

(٢) الديوان، ص ٦٥.

(٣) السابق، ص ٦٤.

أَقْسَمْتُ مَا حَسَنَاءُ طُرَّةُ دُمِيَّةٍ تَرْتُو إِلَيْكَ بِطَرْفِ أَحْوَرٍ أَدْعَجِ
ثم أتى بالخبر بعد أربعة أبيات بقوله:

يَوْمًا بِأَشْهَى عِنْدَهُ مِنْ مَشْهَدٍ بِسَوَى الْحُسَامِ بِكَفِّهِ لَمْ يُفْرَجِ
ويُلاحظ أن الأبيات السابقة من قصيدة واحدة، وربما أن مناسبتها الحربية، جعلت أبياتها عفوية، ولعل في تكثيف الشاعر للصور وتواليها وما في الأبيات من رصد للأحداث وتقلبات المواقف لا يجعل القاري يحس بالافتقار إلى ختام الحدث، بل ربما يشعر باتساق قصصي أو تصويري، يتفاعل معه ويرى جماليته، ولا يبصر فيه ما يقبحه علماء القافية.

٣. السُّنَاد، وهو: (اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات)^(١)، وقد ظهر لدى ابن الحاج سنادان هما:

(أ) سِنَادُ الرَدَف، في قوله:

أَلَا رَبَّ شَادٍ قَامَ يَضْرِبُ عُوْدَهُ عَلَى حِينٍ لَمْ يُوفِ الْحَبِيبَ بِمَوْعِدِ
فَأَضْرَمَ نَارَ الشَّوْقِ بَيْنَ جَوَانِحِي وَلَا عَجَبٌ أَنْ تُضْرَمَ النَّارُ بِالْعُوْدِ^(٢)
لكن بالعودة إلى المصدر تبين أن النص خال من هذا السناد، حيث جاءت قافية البيت الأول: (بموعود)^(٣).

(ب) سِنَادُ التَّأْسِيس: وجاء في قصيدته التي مطلعها:

عَنِ الْجَزْعِ أَوْ عَنْ سَاكِنِ الْجَزْعِ حَدَّثِ وَيَا لَجَزَعِ الْفَرْدِ الرِّكَائِبِ لَبَّثِ^(٤)
هذا البيت بقافية احتوت على ألف التأسييس:

فَوَارِسُ مِنْ أَبْنَاءِ سَامٍ تَطَارَحُوا بِأَبْنَاءِ حَامٍ فِي الْحُرُوبِ وَيَافِثُ

(١) أهدى سبيل، ص ١٢٦

(٢) الديوان، ص ٩٥.

(٣) انظر: الكتيبة الكامنة ١/ ٢٦٩.

(٤) الديوان، ص ٥٣.

الخاتمة

عاش أبو إسحاق إبراهيم برهان الدين بن الحاج النميري الغرناطي في القرن الثامن الهجري، وقد وُلد قرب غرناطة بالأندلس، وكان على صلة وثيقة مع الدول القائمة آنذاك في الأندلس والمغرب، وهي: دولة بني نصر بن الأحمر بغرناطة، ودولة بني مرين بالمغرب الأقصى والأوسط، ودولة بني حفص بتونس، فقد عمل تحت رايات هذه الدول، واتصل بملوكها وأعلامها، خاصة أولاهها التي بدأ حياته كاتباً لها واختتمها قاضياً وسفيراً فيها.

وترك من الآثار عدداً من كتب النثر ونصوص الشعر؛ فهو وإن اشتهر شاعراً فإن له نصيباً وافراً في بعض الحقول العلمية والتأليف، فمن مؤلفاته: "فيض العباب" الذي كان من المراجع المهمة في دراسة حياة الشاعر وشعره، وكان شعره ملتقى عوامل عدة أثرت فيه من ثقافة ورحلات وصلات بحكام عصره.

وبعد معاشتي لإنتاجه الشعري اتضح لي ما يأتي:

١. غلبة شعر المديح بأنواعه المتعددة من مديح نبوي ومديح للحكام ومديح للعلماء، فقد شغل أكثر من نصف الديوان.
٢. لزم المقدمات الغزلية في كثير من قصائده جرياً على نهج القدماء.
٣. لم يكون بمنأى عن هموم مجتمعه ومعاناة الناس في زمانه من ناحية الضعف السياسي؛ فحفل شعره بما يصور ذلك من ابتهاج بالنصر وإحياء للأمل وتفاؤل بعودة ما سلب كما اتضح في الدراسة الموضوعية.
٤. تميّز شعره بالتهذيب، فلم يكن يلقي شعره على عواهنه، بل له فيه عناية ملحوظة.
٥. اتصف بقدرات لغوية فائقة تتعلق بالشراء اللفظي والمهارة الأسلوبية مع استخدام الإشارات العلمية والتاريخية.

٦. برزت قدرته البلاغية خاصة في الفن البديعي؛ فظهر اهتمامه بالتورية والجناس والطباق وحسن التعليل ورد العجز على الصدر، ولم يكن شعره مفتقرا إلى مظاهر فنون البلاغة الأخرى معانيها وبيانها؛ فقد نوع في الأساليب كالحذف والتقديم والتأخير، واستعمل فنون البيان من تشبيه واستعارة وغيرها.
٧. وابن الحاج نموذج لشعراء البديع الذين حوّلوا اللغة من وسيلة تُقاد إلى أداة تقود؛ فالنص عندهم يتوالد لغويا بفنون البديع خاصة الجناس والسجع والطباق والتورية؛ حيث تجلب اللفظة أختها المجانسة لها، أو المناسبة لسجعها، أو المتممة لطباقها، أو المحققة لتوريثها.
٨. ظهرت لديه المطولات الدالة على قريحته الفياضة التي ساندتها غالبا أصالة موهبته وغزارة ثقافته، مع وجود المقطّعات بكثرة تفوق القصائد.
٩. تحرّى الأصالة في الجانب الموسيقي، فلم يُعرف بغير قوالب الخليل حتى إن الموشحات لم يرد له فيها شيء، وربما أنه كانت مفقودة.
١٠. وابن الحاج من الأعلام الذي ميزوا بين ما للعالم وما للأديب من لغة وأسلوب؛ فلم يطعّ النظم وأسلوب العلماء على شعره إلا قليلا على الرغم من كونه طالب علم مرتحل.
- وقد عبر ابن الحاج عن هموم جماعية تنتاب الأندلسيين وعن آمال بتوافر الأمان والانتصار والبقاء على التراب الأندلسي، ولعل قراءة الأمل في شعر الأندلسيين المتأخرين يعد ميدانا جيدا لدارسته موضوعيا وفنيا.
- وشعر ابن الحاج يثير الهمة إلى دراسة فلسفة الشعر لديه ولدى معاصريه؛ فقد وردت له أبيات عن بواعث الشعر، وعن وظيفته النفسية والاجتماعية، واستدعى كثيرا من الشخصيات الأدبية من كبار الشعراء، وربما أن ظاهرة حديث الشعر عن الشعر موجودة لدى معاصريه.

وقد يكون استلھام الموروث العربي - خاصة المكان - دافعا لقراءة نقدية موضوعية واسعة تحلل هذه التوجه الذي عم الشعراء الأندلسيين في أواخر عصورهم؛ فجعلوا البيئة النجدية والحجازية مسرحا لتجاربهم الوجدانية. هذا ما بدا لي وما وصلت إليه، راجيا من الله السداد والقبول، والحمد لله أولا وآخرا.

ثَبَّتِ الْمَصَادِرَ وَالْمَرَاجِعَ

أولاً: المصادر.

- (١) الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب (٧٧٦هـ)، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٣٩٣هـ.
- (٢) الأدلة البينة النورانية في مفاخر الدولة الحفصية، أبو عبد الله محمد بن الشماع (كان حياً ٨٣٩هـ)، تحقيق: د. الطاهر محمد المعموري، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨٤م.
- (٣) أساس البلاغة، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (٥٣٨هـ)، تحقيق عبد الرحيم علي، دار المعرفة، بيروت.
- (٤) الإشراف في منازل الأشراف، ابن أبي الدنيا (٢٨١هـ)، أبو بكر عبد الله بن محمد القرشي، تحقيق د. نجم عبد الرحمن خلف، مكتبة الرشد، الرياض، ط١، ١٩٩٠م.
- (٥) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري (٧٦١هـ)، محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.
- (٦) البديع، عبد الله بن المعتز الخليفة العباسي (٢٩٦هـ)، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ١٣٦٤هـ.
- (٧) البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (٧٩٤هـ)، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١.
- (٨) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (١٢٠٥هـ)، تحقيق إبراهيم التريزي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧١م.

٩) تاج المفرق في تحلية علماء المشرق، خالد بن عيسى البلوي (كان حيا ٧٦٧هـ)، تحقيق الحسن السائح، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المغرب والإمارات.

١٠) تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، عبد الرحمن بن خلدون (٨٠٨هـ)، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.

١١) تبين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي، د. زاهد علي، مطبعة المعارف، مصر، ١٣٥٢هـ.

١٢) جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام مدينة فاس، أحمد بن القاضي المكناسي (١٠٢٥هـ)، دار المنصور، الرباط، ١٩٧٣م.

١٣) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ): الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم - عبد المجيد قطايش، المكتبة العصرية، لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م.

١٤) جمهرة أنساب العرب، أبو محمد علي بن سعيد بن حزم الأندلسي (٤٥٦هـ)، تحقيق ليفي بروفنسال، دار المعارف، مصر، د.ت.

١٥) الحلة السيرة، ابن الأبار (٦٨٥هـ) أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي، تحقيق د. حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٣م.

١٦) خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر محمد بن حجة الحموي (٨٣٧هـ)، تقديم وشرح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ٢٠٠٩م.

١٧) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، د.ت.

١٨) الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، تحقيق محمد سيد جاد الحق، دار الكتب الحديثة، مصر.

- (١٩) دلائل الإعجاز، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (٤٧١هـ)، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٩٦٩م.
- (٢٠) ديوان إبراهيم بن الحاج النميري (كان حيا ٧٧٦هـ)، تحقيق د. عبد الحميد عبد الله الهرامة، المجمع الثقافى، أبو ظبي، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
- (٢١) ديوان ابن الرومي: علي بن العباس (٢٨٤هـ)، شرح وتحقيق: عبد الأمير علي مهنا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.
- (٢٢) ديوان ابن زمرك، محمد بن يوسف الصريحي الغرناطي (٧٩٦هـ)، جمعه د. أحمد سليم الحمصي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م.
- (٢٣) ديوان ابن فركون (٨٢٠هـ): أبو الحسين بن أحمد القرشي، تعليق محمد ابن شريفة، أكاديمية المملكة المغربية، ط١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- (٢٤) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط٤.
- (٢٥) ديوان أبي نواس: الحسن بن هانئ (١٩٨هـ)، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، ١٩٥٣م.
- (٢٦) ديوان أعشى همدان وأخباره، (٨٣هـ) تحقيق د. حسن عيسى أبو ياسين، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- (٢٧) ديوان البحتري: الوليد بن عبيد (٢٨٤هـ)، شرح د. يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
- (٢٨) ديوان الحماسة، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي (٢٣١هـ)، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- (٢٩) ديوان الشريف الرضي، (٤٠٦هـ) صححه د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤م.
- (٣٠) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٣.

- (٣١) ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٧م،
- (٣٢) ديوان بشار بن برد، (١٦٧هـ)، تقديم وشرح محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م.
- (٣٣) ديوان علي بن الجهم، (٢٤٩هـ) تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، ط٣، ١٩٩٦م.
- (٣٤) ديوان عنتر بن شداد، تحقيق فوزي عطوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م.
- (٣٥) ديوان لسان الدين بن الخطيب السلماي (٧٧٦هـ)، تحقيق د.محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
- (٣٦) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتري (٥٤٢هـ)، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط١، ١٩٨١م.
- (٣٧) ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب، لسان الدين بن الخطيب (٧٧٦هـ)، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.
- (٣٨) سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، تحقيق د. حسن هندراوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٤١٣هـ.
- (٣٩) شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، محمد بن محمد مخلوف، طبع المكتبة السلفية ١٣٤٩هـ، نشر دار الكتاب العربي، بيروت.
- (٤٠) شرح الحدود النحوية، جمال الدين الفاكهي (٨٩٩ - ٩٧٢هـ)، تحقيق: د.صالح العايد، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، د.ت.
- (٤١) شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (٤٢١هـ)، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.

- ٤٢) شرح ديوان الخنساء، حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٣م.
- ٤٣) شرح ديوان المتنبي، (٣٥٤هـ) تعليق ديهي شامي، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ٤٤) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، تقديم وتعليق سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار الحياة، بيروت، ١٩٨٦م.
- ٤٥) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة (٩٣هـ)، تحقيق وشرح محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٢، ١٩٦٠م.
- ٤٦) الشعر والشعراء، عبد الله بن مسلم بن قتيبة (٢٧٦هـ)، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦م.
- ٤٧) الصاحبي، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، تحقيق أحمد صقر، طبع عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة.
- ٤٨) صبح الأعشى في كتابة الإنشاء، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري القلقشندي (٨٢١هـ)، تحقيق عبد القادر زكار، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨١م.
- ٤٩) صحيح البخاري، الإمام محمد بن عبد الله بن إسماعيل البخاري (٢٥٦هـ)، مراجعة وضبط محمد علي القطب وهشام البخاري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠٠٨م.
- ٥٠) ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر في الضرورة، أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي القزاز القيرواني (٤١٢هـ)، تحقيق د. محمد زغلول سلام و د. محمد مصطفى هدارة، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- ٥١) ضرائر الشعر، ابن عصفور الإشبيلي: علي بن مؤمن (٦٦٩هـ)، تحقيق إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط٢، ١٤٠٢هـ.
- ٥٢) الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، محمود شكري الألوسي (١٣٤٢هـ)، دار الآفاق العربية، مصر، شرح محمد بهجة الأثري

البغدادي، ط ١، ١٤١٨ هـ، ١٩٩٨ م.

(٥٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ):

أبو علي الحسن بن رشيق، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة

العصرية، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١

(٥٤) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (٣٢٢ هـ)، تحقيق د.

محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط ٣.

(٥٥) فقه اللغة وأسرار العربية، أبو منصور الثعالبي (٤٢٩ هـ)، ضبط وتعليق

د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط ٢، ١٤٢٠ هـ -

٢٠٠٠ م.

(٥٦) فيض العباب وإجالة قذاح الآداب في الحركة السعيدة إلى قسنطينة

والزاب، ابن الحاج النميري (كان حيا ٧٧٦ هـ)، دراسة وإعداد د. محمد

ابن شقرون، دار الغرب الإسلامي، ط ١، ١٩٩٠ م.

(٥٧) قرائن القصر ومحاسن العصر، إبراهيم بن عبد الله بن الحاج (كان

حيا ٧٧٦ هـ)، مخطوطة مصورة، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث

الإسلامية، رقم (٢٩٤٥).

(٥٨) قواعد الإملاء المسمى المطالع النصرية للمطابع المصرية في الأصول

الخطية، نصر بن نصر الهوريني (١٢٩١ هـ)، تحقيق د. عبد الوهاب

الكحلة، مؤسسة الرسالة، لبنان بيروت، ط ١، ١٤٢٢ هـ.

(٥٩) الكامل في التاريخ، عز الدين أبو الحسن علي بن محمد بن الأثير

(٦٣٠ هـ)، تحقيق عدنان العلي وهيثم طعيمة، المكتبة العصرية، صيدا

بيروت، ط ١، ٢٠٠٨ م.

(٦٠) كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، أحمد بن خالد

الناصرى السلاوي (ت ١٣١٥ هـ) تحقيق: أحمد الناصري، منشورات وزارة

الثقافة والاتصال، ٢٠٠١، الدار البيضاء، المغرب.

- (٦١) كتاب الخيل، أبو عبيدة معمر بن المثنى (٢٠٩هـ)، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدرآباد - الهند، ط٢، ١٤٠٢هـ.
- (٦٢) كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، (٣٩٥هـ)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
- (٦٣) كتاب الفروق، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (٣٩٥هـ)، تحقيق: د. أحمد سليم الحمصي، نشر: جروس برس، طرابلس، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
- (٦٤) كتاب القوافي، القاضي أبو يعلى بن المحسن التتوخي (٤٨٧هـ)، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٧٨م.
- (٦٥) الكتاب، سيبويه: عمرو بن عثمان بن قنبر (١٨٠هـ)، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ١٤٠٢هـ، ط٢.
- (٦٦) الكتيبة الكامنة، لسان الدين بن الخطيب (٧٧٦هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٣م.
- (٦٧) الكشف عن غوامض التنزيل، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (٥٣٨هـ)، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخر، مكتبة العبيكان، ط١، ١٤١٨هـ.
- (٦٨) لسان العرب، ابن منظور (٧١١هـ) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ط٦، ٢٠٠٨م.
- (٦٩) اللوحة البدرية في الدولة النصرية، لسان الدين بن الخطيب (٧٧٦هـ)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٤٠٠هـ.
- (٧٠) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ضياء الدين نصر الله بن محمد بن الأثير الجزري (٦٣٧هـ)، تحقيق كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

- (٧١) مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري الميداني (٥١٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
- (٧٢) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني (٤٢٥هـ): أبو القاسم حسين بن محمد مكتبة الحيدرية، إيران، قم، ط١، ١٤١٦هـ.
- (٧٣) المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسى (٤٥٨هـ)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.
- (٧٤) مختارات ابن عزيم الأندلسي، علي بن عزيم الغرناطي (القرن الثامن الهجري)، تحقيق عبد الحميد الهرامة، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣م.
- (٧٥) المزهر في علوم اللغة وآدابها، جلال الدين السيوطي (٩١١هـ): عبد الرحمن بن الكمال أبي بكر، شرح وتعليق: محمد جاد المولى بك وآخرون، المكتبة العصرية، لبنان، ١٩٨٦م.
- (٧٦) مستودع العلامة ومستبدع العلامة، أبو الوليد ابن الأحمر (٨٠٧هـ)، تحقيق محمد التركي التونسي ومحمد تاويت التطواني، جامعة محمد الخامس، الرباط، د.ت.
- (٧٧) المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، محمد بن مرزوق التلمساني (٧٨١هـ)، تحقيق د. ماريّا خيسوس بيغيرا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.
- (٧٨) المعجب في تلخيص أخبار المغرب، عبد الواحد المراكشي (٦٤٧هـ)، تحقيق محمد سعيد العريان وآخر، لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م.
- (٧٩) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري (٧٦١هـ)، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.
- (٨٠) مواسم الأدب وآثار العجم والعرب، جعفر بن محمد البيتي

العلوي (١١٨٢هـ)، مكتبة المعارف، مصر، ط١، ١٣٢٦هـ.

٨١) نشير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، الأمير إسماعيل بن يوسف بن محمد بن الأحمر (٨٠٧هـ)، دراسة وتحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، د.ط، ١٩٦٧م.

٨٢) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني (١٠٤١هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م.

٨٣) الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (٧٦٤هـ)، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م.

٨٤) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان (٦٨١هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

٨٥) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، عبد الملك بن إسماعيل (٤٢٩هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م.

٨٦) LES NOTES DE VoYAGE D'IBRAHIM B. AL - HADJDJ AN - NUMAYRI EN L'ANNEE 745 H 1344. Alfred Louis de PREMARE. These de Doctorat. UNIVERSITE LYON 2. Octobre 1978 .

ثانياً: المراجع

أ) الكتب:

- ٨٧) اتجاهات نقد الشعر في الأندلس في عصر بني الأحمر، د.مقداد رحيم، المجمع الثقافى، أبو ظبي، ٢٠٠٠م.
- ٨٨) الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال دراسة تاريخية أثرية، محمد عبد الله عنان، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٣٨١هـ-١٩٦١م.
- ٨٩) الأسلوبية، فتح الله أحمد سليمان، دار الآداب، القاهرة، د.ت.
- ٩٠) الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م.
- ٩١) الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، د. ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٦م.
- ٩٢) أهدى سبيل إلى علمي الخليل، محمود مصطفى، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة - الرياض، ط٢، ١٤٢٠هـ.
- ٩٣) بغية الإيضاح إلى تلخيص علوم المفتاح، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٠هـ.
- ٩٤) البلاغة العربية (البيان والبدیع)، د. وليد قصاب، دار القلم، دبي، الإمارات، ط١، ١٤١٨هـ.
- ٩٥) البلاغة فنونها وأفنانها، د.فضل حسن عباس، دار الفرقان، عمان - الأردن، ط٦، ١٤٢٠هـ.
- ٩٦) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان والشركة المصرية، ط١، ١٩٩٤م.
- ٩٧) التاريخ الأندلسي، عبد الرحمن الحجي، دار الاعتصام، القاهرة، ط١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- ٩٨) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى،

- منشورات جامعة قاريونس، ط١، ١٩٧٨م.
- (٩٩) التكرار الأسلوبى فى اللغة العربية، د . السيد خضر، دار الوفاء، المنصورة، مصر، ط١، ٢٠٠٣م.
- (١٠٠) التناظر الصوتى والظواهر السياقية، د . عبد الواحد الشيخ، مكتبة الإشعاع، مصر، ط١، ١٩٩٩م.
- (١٠١) الثنائيات المتغيرة فى كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، د.لخوش جار الله دزه يي، ط١، ٢٠٠٨م.
- (١٠٢) الحب العذري ومقوماته الفكرية والدينية حتى العصر الأموي، د.كامل مصطفى الشيبى، دار المناهل، بيروت، ط١، ١٤١٨هـ.
- (١٠٣) الحب المحمدي وترسيخ صورة البطل النموذج فى الشعر النبوي، د.عبد السلام الطاهري ، ditions IDGL ، ط١، ٢٠٠٤م.
- (١٠٤) الحج فى الأدب العربى، عبد العزيز الرفاعي، المكتبة الصغيرة ١٦، مطابع الشرق الأوسط، الرياض، ط١، ١٣٩٥هـ.
- (١٠٥) دراسات فى الأدب الأندلسي، إحسان عباس وآخران، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، د.ط، ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م.
- (١٠٦) دراسات فى علم اجتماع الأدب، د.أمل حركة ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م
- (١٠٧) دراسات فى فقه اللغة، د.صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٦، ٢٠٠٤م.
- (١٠٨) دلالة الألفاظ، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٦م.
- (١٠٩) الرحلة الأندلسية إلى الجزيرة العربية من القرن الثاني حتى نهاية القرن السادس الهجري، خالد البكر، دون دار نشر، الرياض، ١٤٢٣هـ.
- (١١٠) السيرة النبوية الصحيحة، د.أكرم ضياء العمري، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

- (١١١) الشعر الأندلسي في ظلال الخلافة الأموية، د. عبد العزيز العواد، ، مطابع بحر العلوم، الرياض، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.
- (١١٢) الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٣.
- (١١٣) الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط١، ١٤١٨هـ .
- (١١٤) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ط٢، ١٩٨٢م.
- (١١٥) الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، د. إبراهيم الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
- (١١٦) الصورة الفنية في النقد الشعري، د. عبد القادر الرباعي، مكتبة الكتاني، الأردن، ط٢، ١٩٩٥م.
- (١١٧) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.
- (١١٨) الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية، سعد الحاوي، دار العلوم، ط١، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م.
- (١١٩) العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٨.
- (١٢٠) عصر الدول والإمارات الأندلس، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ط٣.
- (١٢١) علم الدلالة، د. أحمد عمر مختار، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.
- (١٢٢) علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب، القاهرة، د.ت.
- (١٢٣) علم الدلالة، بيار غيرو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط١، ١٩٨٦م.
- (١٢٤) علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، د. هادي نهر، عالم الكتب

- الحديث، عمان - الأردن، ط ١، ٢٠٠٨م.
- (١٢٥) الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، د. عبد الباسط محمود، دار طيبة، القاهرة، د.ت.
- (١٢٦) في الأدب الأندلسي، د. جودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- (١٢٧) في البلاغة العربية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، د.ت.
- (١٢٨) القبائل العربية في الأندلس حتى سقوط الخلافة الأموية، د. مصطفى أبو ضيف حمد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، د.ت.
- (١٢٩) المدائح النبوية بين المعتدلين والغلاة، د. محمد بن سعد بن حسين، مطابع الفرزدق، الرياض، ط ١، ١٤٠٦هـ.
- (١٣٠) المدائح النبوية ومديح أهل البيت، د. زكي مبارك، مكتبة الشرق الجديد، دمشق، ط ٢، ١٩٩٧م.
- (١٣١) مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، دار الجنوب، تونس، د.ت.
- (١٣٢) مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، د. أحمد محمد الطوخي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د.ط ١٩٩٧م.
- (١٣٣) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩م.
- (١٣٤) معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، دار المنارة، جدة، دار الرفاعي، الرياض، ط ٣، ١٩٨٨م.
- (١٣٥) المعجم الصوفي، د. محمود عبد الرزاق، دار ماجد عسيري، جدة، ط ١، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.
- (١٣٦) المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- (١٣٧) المعجم المفصل في علوم البلاغة، د. إنعام فوّال عكاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤١٧هـ.
- (١٣٨) المغني في علم الصرف، د. عبد الحميد السيد، دار صفاء، عمان،

- الأردن ، ط ١ ، ٢٠٠٩م.
- (١٣٩) مقدمة لدرس لغة العرب، عبد الله العلايلي، دار الجديد، بيروت ، ط ٢، ١٩٩٧م.
- (١٤٠) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط ٤.
- (١٤١) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، تحقيق د.حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ١٤١٨هـ.
- (١٤٢) النحو العربي والدرس الحديث، د . عبده الراجحي، دار النهضة العربية، ١٩٧٩م.
- (١٤٣) النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، ط ١٣.
- (١٤٤) نظرية اللغة في النقد العربي، د عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، مصر، د ت.
- (١٤٥) ورقات عن حضارة المرينيين، محمد المنوني، كلية الآداب بالرباط، ط ٢ ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

ب) بحوث المجالات والدوريات:

١. أبو إسحاق النميري الغرناطي، عبد القادر زمامة، مجلة المناهل، ع ٣، جمادى الأولى، ١٤١٠هـ، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب.
٢. بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي (البنية الإحالية) ، د.يوسف أحمد إسماعيل ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، حولية ٢٥ ، الرسالة ٢٢٠ ، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.
٣. دواوين القرن الثامن الهجري بالأندلس تعريف واستدراك، د.عبد الحميد عبد الله الهرامة، السجل العلمي لندوة الأندلس قرون من

التقليات والعطاءات، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض،
ط١ ، ١٤١٧هـ.

٤. نجد والحجاز في الذاكرة الأندلسية، د.عبد الله بنصر العلوي،
السجل العلمي لندوة الأندلس قرون من التقليات والعطاءات،
مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ط١ ، ١٤١٧هـ

فهرس الموضوعات

المقدمة	٤
التمهيد	١٢
١. بيئة الشاعر	١٣
الحال السياسية:	١٣
الحال الاجتماعية:	١٥
الحال الثقافية:	١٧
٢. حياته	٢١
اسمه ونسبه ومولده:	٢١
كنيته ولقبه وشهرته:	٢١
أسرته	٢٣
نشأته وتعليمه:	٢٣
أعماله في المغرب ورحلاته إلى المشرق:	٢٤
اعتزاله للناس وعلاقته مع أبي عنان المريني:	٢٦
عودته إلى الأندلس:	٢٧
وفاته	٢٨
٣. العوامل المؤثرة في شعره	٣٣
أ) ثقافته:	٣٣
ب) رحلاته:	٣٨
ج) صلاته بحكام عصره:	٤١

٤٤ الفصل الأول الموضوعات.

٤٥ المبحث الأول: المدح.

٤٥ ١. المدح النبوي:.

٥٨ ٢. مدح الحكّام:

٧٣ ٣. مدح العلماء:.

٧٨ المبحث الثاني الغزل.

٩٤ المبحث الثالث: الوصف.

٩٤ ١. وصف الطبيعة:

١٠٠ ٢. وصف العمران:.

١٠٣ ٣. وصف المعارك:.

١١١ المبحث الرابع: الرثاء.

١٢٢ المبحث الخامس: الحكمة.

١٢٣ ١. تأكيد المعاني

١٢٤ ٢. النصائح:.

١٢٧ ٣. التكسب بدثار الحكمة.

١٢٩ ٤. خلاصة التجربة :

١٣٢ الفصل الثاني البناء اللغوي

١٣٣ المبحث الأول : المستوى الصوتي.

١٣٥ أولا : الأداء الحرفي

١٣٦ ١. التكرار النوعي .

٢. التكرار الذاتي ١٤٦
- ثانيا: الأداء اللفظي: ١٤٩
- ١- التكرار التام ١٤٩
- ٢- التكرار الناقص : ١٥٢
- المبحث الثاني : المستوى التركيبي ١٥٨**
- أولا: الحذف : ١٥٩
١. الحذف في الجملة الاسمية : ١٦٠
- حذف المبتدأ : ١٦٠
- حذف الخبر: ١٦٣
٢. الحذف في الجملة الفعلية : ١٦٥
- حذف الفعل : ١٦٥
- حذف الفاعل : ١٧١
- ج) حذف المفعول به : ١٧٨
- د) حذف الحال ١٧٨
- هـ) الحذف في أسلوب النداء والاستغاثة ١٧٨
٣. حذف الجمل : ١٨٠
- ثانيا: التقديم والتأخير: ١٨١
- التقديم والتأخير في الجملة الاسمية : ١٨٢
٢. التقديم والتأخير في الجملة الفعلية : ١٨٦
- ثالثا: الاعتراض : ١٩٣
- (١) ما كان لتحديد المعنى ١٩٤

٢. ما كان لتأكيد المعنى. ١٩٥

ما كان لتأكيد المعنى ١٩٥

ما كان لزيادة المعنى ١٩٦

المبحث الثالث : المستوى الدلالي ١٩٩

أولاً: أنواع الدلالة : ٢٠١

١- الدلالة المعجمية : ٢٠١

٢- الدلالة الصرفية : ٢٠٩

٣- الدلالة الكنائية : ٢١٢

٤- الدلالة المجازية : ٢١٥

٥- الدلالة الثقافية : ٢٢٠

ثانياً: الحقول الدلالية : ٢٢٦

الفصل الثالث التصوير الفني ٢٣٠

المبحث الأول: أنواع الصورة. ٢٣١

أولاً: التقرير: ٢٣١

ثانياً: التشبيه: ٢٣٧

ثالثاً: الاستعارة: ٢٤٦

المبحث الثاني: مصادر الصورة. ٢٥٢

أولاً: المصدر الطبيعي: ٢٥٢

ثانياً: المصدر الحيواني. ٢٦٢

ثالثاً: المصدر الإنساني. ٢٦٩

أ) الجانب الشخصي ٢٦٩

٢٧٣ (ب) الجانب الحضاري: .

٢٧٤ (ج) الجانب الثقافي: .

٢٧٦ (د) الجانب الاجتماعي: .

٢٧٩ الفصل الرابع الموسيقا

٢٨٠ المبحث الأول: الأوزان

٢٨٠ أولاً: البحور .

٢٨٦ ١- البحر الطويل: .

٢٨٩ ٢- البحر الكامل: .

٢٩٢ ٣- البحر المتقارب .

٢٩٤ ٤- البحر البسيط .

٢٩٦ ٥- البحر الخفيف..

٣٠٠ ٦- البحر الوافر .

٣٠١ ٧- بحر الرجز .

٣٠٢ ٨- بحر الرمل .

٣٠٣ ثانياً: الضرورات الشعرية:

٣٠٨ المبحث الثاني: القوافي

٣٠٨ أولاً: أنواع القوافي: .

٣٢٥ ثانياً: عيوب القافية: .

٣٢٨ الخاتمة

٣٣٢ ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر. ٣٣٣

ثانياً: المراجع. ٣٤٢